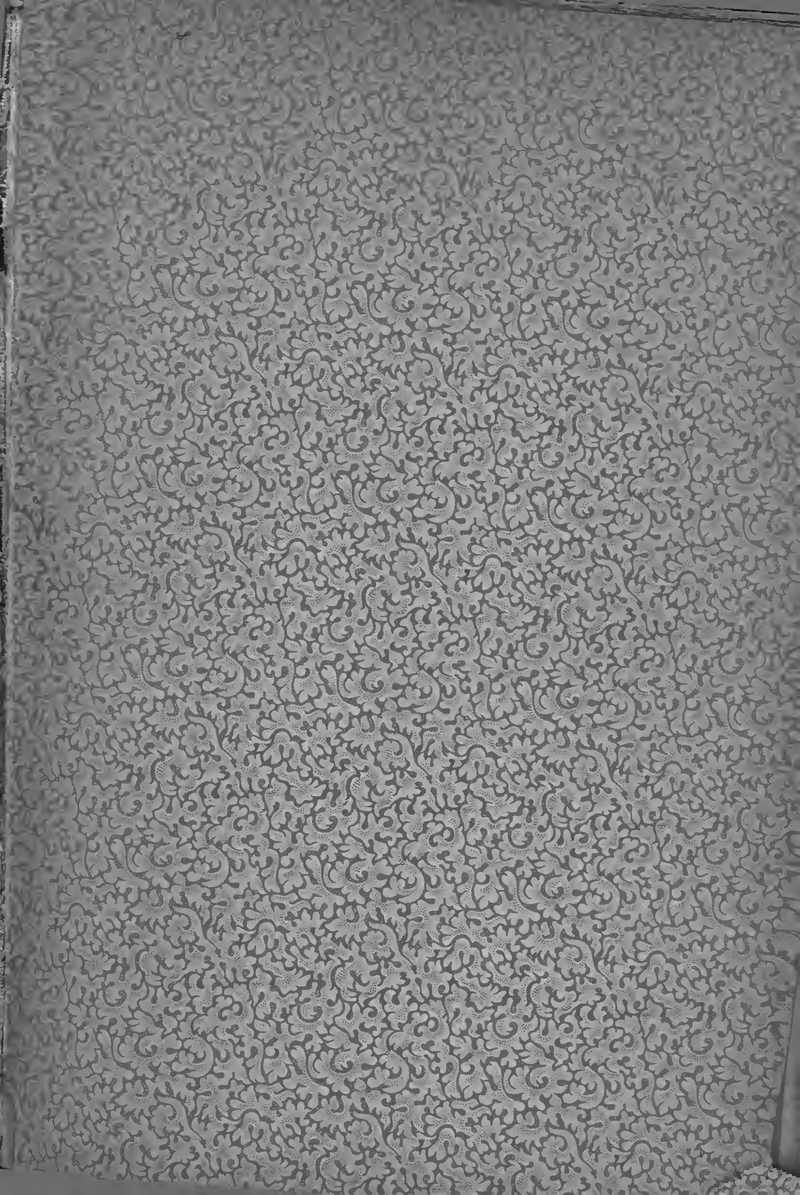

UC-NRLF
B 3 129 822
J. Sittard
Studien und Charakteristiken
Alte und neue Opern.
Musikalische Gedenktage.
Aphorismen.



Studien und Charakteristiken.

Von

Joseph Sittard.

III.

Alte und neue Opern.

Musikalische Gedenktage.

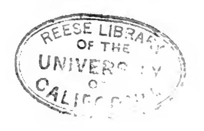
Aphorismen.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Alte und neue Opern.
Musikalische Gedenktage.
Aphorismen.

Von

Joseph Sittard.



Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Inhalt.

Seite

Alte und neue Opern.

Musikalische Gedenktage.

Alte und neue Opern.



Jessonda.

„Macht' ich doch nur das Vergängliche schön", läßt Goethe den Zeus antworten, als die Schönheit sich ihm nahte, um die Frage an ihn zu stellen, warum ihr Frühling so kurz währe. Es ist alles ein ewiges Werden und Vergehen, das Heute verschlingt das Gestern, der Morgen weiß nichts mehr vom Abend. So ist es im Leben, so ist es in der Kunst. Auf keinem Gebiete der Kunst aber wechseln Geschmack und Interesse so rasch, wie auf jenem der Oper; was heute bewundert, angestaunt, bejubelt wird, der folgende Tag schon erblickt ein andres, fremdes Geschlecht mit andern Ansprüchen, mit andern Forderungen. Die Klänge, welche noch gestern die Herzen erfreut und gehoben, sie werden heute schon nicht mehr verstanden. Nur wenigen Auserwählten ist es vergönnt, durch die Macht ihres Genius auch die späteren Geschlechter in den Kreis ihrer Ideen zu bannen und zur Bewunderung zu zwingen, nur wenigen Werken ist es beschieden, von der Sonne eines ewigen Frühlings beschienen zu werden. Die lebensvollen Gestalten eines Don Juan und eines Figaro werden niemals erbleichen, die

tiefen Herzenstöne, welche Beethoven in seinem „Fidelio“ angeschlagen, niemals veralten, ein „Freischütz“ mit seinen treuherzigen, aus der lauteren Quelle deutschen Gemütslebens geschöpften Weisen stets von neuem seinen alten Zauber ausüben.

Wo sind aber die übrigen alle geblieben? Sie sind zum größten Teil für die große Menge verschollen; nur zuweilen taucht ein oder das andre Werk auf, um nach wenigen Tagen wieder in das Dunkel des Theaterarchivs zu verschwinden. Und doch glaubten alle diese großen und kleinen Meister für die Unsterblichkeit zu schreiben, auch sie gaben ihr Bestes was sie besaßen, auch sie sangen der Liebe Lust und der Seele Weh in ihre Werke hinein, aber der Morgen brachte schon neue und ganz andre, wenn auch nicht immer schönere Lieder. Meyerbeer mit seiner großen Spektakel- und Ausstattungsoper blendete die Menge, und die Sänger der Romantik mußten verstummen. Und als dann ein Richard Wagner auftrat und die Bühne durch seine genialen Schöpfungen für sich eroberte, der dramatischen Kunst und dem musikalischen Ausdruck neue Perspektiven eröffnete, und die leidenschaftlich aufgeregten Wogen seiner Musik alles in ihren wilden Strudel zogen, da mochte das verwöhnte moderne Ohr von der einfachen musikalischen Hausmannskost, an welcher unsre Väter sich erfreut, vollends nichts mehr wissen. Wenn je eine Kunstform das getreue Spiegelbild des Zeitgeistes war, so ist es die Oper; daher auch die kurze Blütezeit jener dramatischen Werke, die nicht den Stempel des für alle Zeiten Gültigen, des Rein-Menschlichen, des vollkommenen Kunstschönen tragen. Auch die Musik Wagners trägt deutlich das Gepräge des Zeitgeistes, daher auch, zum Teil wenigstens, der ungeheure Erfolg seiner Werke, in denen der nervös aufgeregte Pulsschlag hämmert, welcher unser modernes Leben überhaupt charakterisiert.

Wie heben sich gegen Wagners geniale dramatische Schöpfungen die Opern eines Spohr ab, dessen Kunstschaffen, wie auch seine Vorliebe für Programm-Musik dies beweist, immerhin eine verbindende Brücke zu den Neuromantikern schlug. Seine verminderten Septakkorde, seine Enharmonik, die chromatischen Modulationen deuten wie die, wenn auch ganz anders gearteten Schöpfungen der übrigen Meister der Romantik, auf einen Größeren hin, welcher diesen Apparat einstens der dramatischen Idee dienstbar machen sollte. Bei Spohr dienen diese Mittel zunächst nur dazu, dem Empfindungsausdruck einen mehr weichlich-zerfließenden Charakter zu geben, und in sublimen Gefühlen zu schwelgen. Der dramatische Realismus fehlt seinen Opern, so viel Schönes und auch dramatisch Anregendes sie enthalten; sie entzücken uns durch wundervolle Einzelheiten, aber der verbindende Faden, der große, einheitliche, auch die kleinsten Momente zusammenfassende Zug fehlt denselben. Es sind mehr musikalische Stimmungsbilder. Dagegen imponieren die musikalische Logik, der edle Gesang, das schöne Maß. Spohr kann uns gelegentlich durch die Manier seines Schaffens ermüden, das Schönheitsgefühl verletzt er niemals; stets spricht der vornehme, große Künstler zu uns.

Von den Opern Spohrs hat sich seine „Jessonda" am längsten auf dem Repertoire erhalten. Daß die übrigen Werke sich weniger lebensfähig für die Bühne erwiesen, mögen zum Teil wohl die mit romantischem Spuk vollgeschachtelten Textbücher verschuldet haben, während „Jessonda" frei von solchen Zuthaten ist; hier tritt uns das reine, volle Menschentum entgegen. Im übrigen teilt sie mit den andern Werken dieselben Vorzüge und Schattenseiten. Wir bewundern die noble Faktur, die gediegene, streng klassische Form, welche sich freilich der musikalischen Romantik gegenüber etwas spröde verhält, die Schönheit der Melodie, deren

weiche, zerfließende Umrisse dem Ganzen zuweilen einen etwas monotonen Charakter verleihen, wir bewundern den hohen Sinn sowie die künstlerische Ruhe und Besonnenheit, die aus allem sprechen. In letzterer Beziehung unterscheidet sich Spohr von manchem andren Meister der romantischen Schule. Nicht mit Unrecht ist schon zu Schumanns Zeiten darauf hingewiesen worden, daß während in C. M. von Webers Werken die Mannigfaltigkeit auf Kosten der Einheit vorherrsche, Spohrs Streben gerade nach Einheit gehe. Aber man darf nicht übersehen, daß dieses Streben nach Einheit bei Spohr ein mehr musikalisches als dramatisches war, und in diesem Streben liegt auch die Erklärung der Schwächen des Dramatikers Spohr. Sie liegen aber auch in der bereits erwähnten Manier des Meisters, die blinde Verehrer desselben schon mit Stil verwechselt haben. Daher fehlen seinen Opern die großen Gegensätze und Steigerungen, die dramatischen Höhepunkte, seiner Sprache die hinreißende Leidenschaft, die männliche Kraft und Energie des Ausdrucks.

Wenn wir einiges aus dem reichen melodischen Blütenkranze der Oper besonders hervorheben, so möchten wir zunächst Rezitativ und Arie der Jessonda: „Als in mitternächt'ger Stunde" nennen; das sich an die Arie anschließende Larghetto: „Bald bin ich ein Geist geworden", erinnert wie auch jenes im letzten Akt: „Hohe Götter schauet nieder", in seiner edlen Melodik an manche langsamen Sätze Spohrscher Violinkonzerte; so keusch und innig weiß er hier zu singen, daß man sich rückhaltslos dem Zauber dieser Töne hingibt. Eine gewisse Popularität hat das Duett zwischen Nadori und Amazili: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen", durch seine chromatische Gefühlsstimmung erlangt, und noch heute übt dasselbe, trotz seiner enharmonischen Überschwänglichkeit, die alte Anziehungskraft aus. Keck und nicht ohne launigen

Anflug galanter Ritterlichkeit, strömt das Rondeau Nadirs: „Daß mich Glück mit Rosen kröne" dahin! Wer erinnert sich hier nicht unwillkürlich des bekannten Rondeaus des Hüon im „Oberon"? Ob Weber hier nicht durch Spohr beeinflußt war, dessen „Jessonda" ja drei Jahre früher entstanden? Sonst lassen sich zwischen beiden Meistern nur wenige Berührungspunkte nachweisen, denn wenn auch auf dem Boden der Romantik fußend, war ihr Schaffen doch ein grundverschiedenes. Von lieblichem Wohlklang ist der Gesang der Bajaderen, besonders jener zu Anfang des Finale im zweiten Akt: „Aus der Wellen heil'gem Schoß", über welchen jener der Jessonda wie sanfter Flötenton dahingleitet. Eine Glanznummer des Werkes ist die einleitende Szene des ersten Aktes, die Trauerfeierlichkeit für den verstorbenen Raja. Der Chor in C-moll: „Kalt und starr, doch majestätisch" ist von Gluckscher Größe und Einfachheit; lieblich tönt der Gesang der Bajaderen in die düstere Todesstimmung hinein, und einen verklärenden Schimmer bereitet der Chor: „Pforten des Lichtes" mit dem hellklingenden E-dur und den gedämpften Posaunenstößen über den Klagegesang Dandaus in As-dur. Solche feine Züge verraten die Hand des Meisters. Dramatische Stimmung athmet das letzte Allegro des zweiten Finale mit den drei einander gegenüber gestellten Chören. Die Handlung rückt erst im dritten Akt von der Stelle; wir haben bis dorthin schöne edle Musik gehört, nun beginnt aber auch dramatisches Leben sich zu regen. Die Szene vor dem Bilde des Gottes ist entschieden der Höhepunkt des Werkes. Daß Spohr zuweilen auch realistische Farben auftragen konnte, beweist uns die Schilderung des tobenden Gewitters, wenn er auch niemals aus den vornehmen Grenzen, die seinem Schaffen eigen sind, heraustritt, und den orchestralen Apparat nur in maßvolle Bewegung setzt.

Erfüllt „Jessonda" auch nicht diejenigen Ansprüche, welche wir Modernen an das musikalische Drama stellen, so ist dagegen die Musik im ganzen trotz mancher Sentimentalitäten, die nun einmal von Spohrs Schaffen nicht zu trennen sind, von einer Keuschheit und von einem Adel der Empfindung, daß man die Schwächen des Werkes gern darüber vergißt, und sich den beruhigenden, niemals aufregenden Klängen rückhaltlos hingiebt. Es ist freilich absolute Musik, die absolute Melodie dominiert, aber es ist Musik.

Die hohe Braut

oder

Die Franzosen vor Nizza.

Große Oper in vier Akten nach einem Heinrich Königschen Roman von Richard Wagner. Musik von J. F. Kittl.

Januar 1886.

Noch nie hat die Opernlitteratur in Deutschland eine solche Armut an lebensfähigen Werken aufzuweisen gehabt wie in den letzten Dezennien, und es ist keine leichte Aufgabe für einen Bühnenleiter unsrer Tage, dem Verlangen des Publikums nach neuen Werken zu genügen. Kleinere, anspruchslose Talente können sich neben Richard Wagner mit seinen gigantisch angelegten Werken nicht behaupten, sie kommen und verschwinden, kaum daß wir ihre Namen erfahren. Und doch hätte vielleicht manches dieser Talente zu schöner Blüte sich zu entwickeln vermocht, wären seinem künstlerischen Wollen und Schaffen wärmere Sympathien entgegengebracht worden. Freilich ist man gewohnt und auch berechtigt, nach dem Vorgange eines Wagner höhere künstlerische und dramatische Anforderungen an den Opernkom-

ponisten zu stellen, und wer denselben nicht genügt und nichts Neues, Eigenartiges uns zu sagen weiß, hat mit seinen Werken einen unfehlbaren Anspruch auf den Staub des Theaterarchivs. Nur Neßlers „Trompeter" macht hierin eine bedauerliche Ausnahme. Diejenigen Komponisten aber, welche Wagner nur kopieren, bringen es nicht weiter als zur musikalischen Grimasse. Eine so ausgesprochene künstlerische Individualität, wie der Bayreuther Meister unwidersprochen war, kann nicht imitiert werden. Die positiven, die dramatische Kunst fördernden Elemente in seinen Werken, können und müssen acceptiert werden, aber eine andre Frage ist die, ob das Fundament ein solches ist, auf welchem weiter gebaut werden kann. Eine geniale Persönlichkeit kann für den Augenblick Bahnen einschlagen, die nicht durch den historischen Entwicklungsgang der Kunst bedingt sind, aber durch die originelle, blendende Eigenartigkeit ihres Schaffens diesen künstlerischen Mangel verdecken. Aber wehe demjenigen, der vermessen genug ist, in diesen Feuerzauber sich nunmehr selbst zu begeben; er ist rettungslos verloren.

Diese beiden Momente, die wir hier nur andeutungsweise erwähnen, sind mit ein Erklärungsgrund für die gegenwärtig bei uns in Deutschland herrschende Sterilität auf dem Gebiete der dramatischen Komposition. Diese Sterilität zwingt unsre Bühnenvorstände, von Zeit zu Zeit einer dem heutigen Geschlecht unbekannten, schon längst in den Theaterarchiven einsam und vergessen dastehenden Partitur den ehrwürdigen Staub abzuklopfen und zu versuchen, dieselbe zu einem kurzen Scheinleben wieder zu erwecken.

Zu diesen Vergessenen gehört auch die in etwas aufgefrischter Toilette uns vorgeführte Oper von Kittl. Dieselbe wurde vor 38 Jahren in Prag vierzehnmal aufgeführt und dann ad acta gelegt. Der Komponist war langjähriger Leiter des Prager Konservatoriums. und hat sich als

solcher manches Verdienst erworben. Kittl war ursprünglich zum Staatsdienst bestimmt, und arbeitete auch eine Zeit lang als „Fiskalamts-Konzeptpraktikant", ohne die Kunst, zu welcher er sich von frühester Jugend an hingezogen fühlte, jemals aus dem Auge zu lassen. Er schrieb Opern, Symphonien, Kammermusikwerke, und veranstaltete sogar im Jahre 1836 eine Aufführung eigener Kompositionen. Ein Sturz aus dem Wagen veranlaßte ihn 1840, den ihm schon längst lästig gewordenen Staatsdienst zu quittieren, und sich ausschließlich der Komposition zu widmen. Als dann 1842 der Direktor des Prager Konservatoriums, Dyonis Weber, starb, bewarb sich Kittl um diese Stelle, welche ihm dann auch am 16. Mai 1843 übertragen wurde. Im Jahre 1865 trat er vom Direktorium zurück. Kittl starb am 20. Juli 1868 im Alter von 59 Jahren.

Das Textbuch, welches der Kittlschen Oper zu Grunde liegt, ist von Richard Wagner abgefaßt, wurde aber vom Dichter selbst niemals der Komposition würdig befunden. Unterscheidet sich dasselbe von andern Operndichtungen der damaligen Zeit immerhin durch eine bessere Diktion und natürlichere Motivierung der Handlung, wenigstens in der Hauptsache, so fehlen doch die schärferen charakteristischen Umrisse, der unaufhaltsame Fortgang der Aktion, welche stellenweise eines Deus ex machina bedarf, um von der Stelle gerückt zu werden. Der entsetzlichen Breite der Ausführung hätte aber auch der begabteste Komponist unterliegen müssen.

Die Handlung in ihren Hauptzügen ist folgende:

Bianka, die Tochter des Marchese Malvi, liebt ihren Milchbruder Giuseppe, Sohn des Schulzen auf Malvis Hofe; ihre Liebe wird von Giuseppe leidenschaftlich erwidert. Bianka ist jedoch dem Grafen Rivoli, einem rohen Patrone, bestimmt. Zu dem Feste, welches der Marchese seinen Leuten

zur Feier der Verlobung seiner Tochter gibt, erscheint eine Bettlerin, welche zur Harfe von vergangenen schöneren Tagen singt. Nachdem sie ihren Gesang geendet, fährt Rivoli, von plötzlicher Wut erfaßt, auf die Bettlerin los und mißhandelt dieselbe in brutaler Weise. Die allgemeine Entrüstung steigert sich, als der Graf auf die Frage des Marchese, wer die Unglückliche sei, erwidert, daß das ehr-lose Weib einst seine Schwester gewesen. Sie liebte einen Lehnsmann des Grafen Namens Sormano, und ließ sich heimlich mit demselben trauen. Für dieses Verbrechen wurde sie von ihrem zärtlichen Bruder enterbt, verstoßen und in ein Kloster gesperrt, zuvor aber ihr Geliebter vor ihren Augen gebunden, wund gepeitscht und mit Hunden davongejagt. Trotz der rohen Behandlung eines schwachen Weibes steigen dem Marchese, welcher zu jenen harmlosen gutmütigen Alten gehört, deren Prototyp wir im König Heinrich — Lohen-grin — und im Landgrafen — Tannhäuser — wieder zu er-kennen glauben, keine Bedenken darüber auf, welcher Zukunft er seine Tochter preisgebe, wenn er sie einem solchen Manne überlasse. Genug, der Graf ruft nach Musik und bittet zum Ehrentanz um den Arm seiner Braut. Da schreit Giuseppe ihm zu: „Die Schandthat Dir, der Tanz gehört mir!“ und ergreift die Hand Biankas. Von allen Seiten stürzt man auf ihn ein, und eben droht er zu erliegen, da erscheint urplötzlich „mit Blitzesschnelle“ Sormano mit geschwungenem Dolche, zieht Giuseppe durch die erstaunte Menge, welche sich ganz passiv hält, fort und verschwindet mit ihm im Parke. Sormano ist das Haupt der Verbannten, welche mit den Franzosen im Bunde stehen. Der Sohn des Schulzen soll sich ihnen anschließen, damit er blutige Rache am ge-meinsamen Feind, dem Grafen, nehmen kann. Giuseppe weist aber den ihm zugemuteten Verrat an seinem Vater-lande ab, muß sich aber schließlich, um sein Leben zu retten,

dem Machtgebot Sormanos fügen. Während die Verschworenen niederknien, um des Himmels Segen für ihr Vorhaben zu erflehen, erscheint ein Zug von Pilgern, welche auf einer Bahre eine Tote tragen. Es ist Brigitte, die Schwester des Grafen, das Weib Sormanos; in einem Felsbach wurde sie ertränkt aufgefunden. Vom Thale herauf erklingen die heiteren Weisen der Hochzeitsfeier, welche heute im Schlosse stattfinden soll. Giuseppe reißt seinen Freund von der Leiche weg, über welche derselbe schmerzerfüllt sich hingebeugt; es sei nunmehr der Augenblick gekommen, den Kampf zu beginnen und die ihnen angethane Schmach zu rächen. Die Verschworenen werden aber geschlagen, Sormano und Giuseppe gefangen und zum Tode verurteilt. Klara, ein Bürgermädchen, die Giuseppe in heißer Liebe zugethan, und aus Ärger darüber, daß er sie verschmäht, dem Korporal Lonatti ihre Hand angetragen, beschließt mit Cola, einem Bettler, dem eine geheimnißvolle providentielle Mission vom Dichter zuerteilt ist, beide zu retten.

Sowohl diese wie die folgenden Szenen entbehren des logischen und natürlichen Zusammenhangs, und die Handlung erscheint hier ganz willkürlich motiviert. Es ist nichts andres als ein ganz gewöhnlicher Bühnenkniff, wenn Wagner, um die stockende Handlung wieder in lebendigeren Fluß zu bringen, plötzlich zwei Eremiten auftreten läßt, welche angeblich den letzten Willen der zum Tode Verurteilten auszuführen haben. Statt nun aber ihrer Pflicht nachzugehen, lassen die geistlichen Brüder sich mit den Soldaten in eine gründliche Kneiperei ein und singen höchst ungeistliche Lieder. Inzwischen haben Cola und Klara auf eine ganz unerklärliche Weise irgendwo im Gebüsch zwei Eremitenkapuzen aufgefunden und, mit denselben bekleidet, unangefochten die Wache passiert, um Sormano und Giuseppe zur Flucht zu verhelfen. Der Plan gelingt. Während nun

bei Wagner beim Heraustreten des hochzeitlichen Zuges aus der Kirche Sormano dem Grafen den Todesstoß versetzt, Bianka, welche Gift genommen, in Giuseppes Armen stirbt, und letzterer reumütig zu des Königs Fahnen zurückkehrt, um auf „blut'gen Bahnen" den Tod zu suchen, läßt der Hamburger Bearbeiter des Textbuches, nachdem der Zug in der Kirche angelangt ist, einen Adjutanten mit zwei Trompetern auftreten und verkündigen, daß der König dem Giuseppe, also demjenigen, welcher mit Sormano sich gegen ihn und sein Land verschworen, sein Allerhöchstes Vertrauen schenke und ihm das Kommando seiner Jäger übertragen habe. Hier ist unser Latein zu Ende. Als der Zug aus der Kirche zurückkommt, tötet Sormano den Grafen, und Orlando, wie Giuseppe von dem Überarbeiter umgetauft worden, stürmt bereits an der Tête der piemontesischen Jäger herbei und läßt seinen Freund und Mitverschworenen fesseln und fortführen. Er schwört dem Könige, dem Vaterlande und seiner hohen Braut, welche kein Gift genommen und daher ganz wohl und munter ist, unverbrüchliche Treue, und stürmt begeistert zum Kampfe.

Es läßt sich nun nicht leugnen, daß der Schluß des Ganzen durch diese Umarbeitung an Bühneneffekt gewonnen hat, aber nur auf Kosten der gesunden Vernunft. Bei Wagner erscheint der Schluß doch durch das Vorausgegangene begründet, während wir jetzt uns vergebens nach einer natürlichen psychologischen Motivierung umsehen. Da wir die Kittlsche Oper im Original nicht kennen, so können wir natürlich auch nicht beurteilen, wie die musikalische Ausarbeitung der letzten Szene ausgefallen ist; aber daß vom musikalischen Bearbeiter zu dem veränderten Schluß gerade die banalste Stelle des ganzen Werkes, das Finale des zweiten Akts, zum Teil wenigstens herübergenommen wurde, können wir als keinen glücklichen Griff bezeichnen.

Gehen wir zum spezifisch musikalischen Gehalt der Oper über, so ist derselbe am prägnantesten mit dem Wort „Kapellmeistermusik" charakterisiert. Der erste Akt, der entschieden beste und musikalisch gehaltvollste der Oper, erweckte in uns die schönsten Hoffnungen, obwohl uns auch hier schon eine gewisse melodische Dürftigkeit auffiel; aber diese Hoffnungen wurden durch die drei folgenden Akte gründlich zerstört. Die melodische Erfindung bewegt sich zum Teil in den landläufigsten Phrasen, und schlägt, wie z. B. in dem Duett des dritten Akts zwischen Bianka und Klara: „Allmächt'ger sei gepriesen", jenen süß sentimentalen Rührton an, der mit girrendem Schmachttriller in einer kraft- und saftlosen Kadenz seinen endlichen Abschluß findet. Dem Komponisten fehlte die Ursprünglichkeit, die Naivetät des Schaffens, und zum Dramatiker der große Zug; er bleibt stets an Kleinigkeiten hängen. Hält er sich im ersten Akt von Gemeinplätzen frei und befleißigt sich einer vornehmen Faktur — hübsch und charakteristisch ist u. a. die Musik zu dem ländlichen Tanz erfunden —, kann auch den Ensembles dieses Aktes eine wirkungsvolle dramatische Steigerung nicht abgesprochen werden, so ernüchtert uns der zweite Akt dagegen durch eine gewisse musikalische Spießbürgerlichkeit, verletzt uns im Finale die musikalische Trivialität. Einen Lichtpunkt in diesem Durcheinander von Trommelwirbel, Liedertafelton und aus der Tiefe heraufschallender französischer Feldmusik, deren banale Klänge die musikalische Basis zu Orlandos Gesang bilden, nach welchem man fast versucht sein könnte, einen Kücken und Abt zu den Klassikern zu zählen, gewährte uns die Klage Sormanos, als er über die Leiche seines Weibes hingebeugt, seinem tiefen Schmerz schönen und wahren Ausdruck verleiht.

Stockt die Handlung im zweiten Akte schon in bedenklicher Weise, so rückt dieselbe — und hieran trägt freilich

das Libretto die Hauptschuld — im dritten Akt erst recht nicht von der Stelle. Die musikalische Seufzerallee, in die Bianka und Klara geraten sind, will kein Ende nehmen; es war daher recht menschenfreundlich vom Überarbeiter, daß er hier seinen Blaustift ansetzte und wenigstens die nachfolgende Szene strich. Der Soldatenchor ist in frischen Farben gehalten, dagegen wirkt die Eremiten-Szene abstoßend; sie beweist aber weiter, daß dem Komponisten die komische Ader vollständig fehlte. Der letzte Akt fällt vollends ab.

Was wir an dem Werke rühmend und anerkennend hervorheben müssen, das ist die ausgezeichnete Instrumentierung. Von Wagner waren freilich schon im Jahre 1848 der Holländer, Tannhäuser und Lohengrin erschienen, und Kittl hatte sicherlich von den Partituren dieser Werke Einsicht genommen; aber die ganze Art und Weise der Instrumentierung läßt die Selbständigkeit des Komponisten nach dieser Seite hin erkennen, und hat die Partitur hier manchen geistvollen und originellen Zug aufzuweisen. Uns will es fast scheinen, daß Kittl mehr Instrumental- als Vokal- oder dramatischer Komponist gewesen sei. Manches ist freilich zu dick instrumentiert, und wird der Gesang oft durch das Blech erdrückt. Sehr ungleich ist die Begleitung der Sologesänge ausgeführt. Musikalische Charakteristik scheint überhaupt nicht die stärkste Seite Kittls gewesen zu sein, dagegen benutzt er anzügliche Worte wie „Verderben", „Tod", „Rache" u. s. w. sofort, um Posaunen und verwandte Blechklänge in geschäftige Bewegung zu setzen. Und wenn des ländlichen Schulzen Sohn in philosophischen Betrachtungen darüber sich ergeht, daß Geburt, Stand und Rang ihn von Bianka trennen sollen, und in die pathetischen Worte ausbricht: „Was sind Gesetze, was sind Rechte gegen dieses Bündniß der Natur? Sie ist es, die ich kühn verfechte (!) und ihre Stimme hör'

ich nur!", so sind derartige Exklamationen aus eines Bauern Mund schon an und für sich komisch; wenn aber der Komponist vollends noch den ganzen Apparat des disponiblen musikalischen Pathos in Bewegung setzt, um diesen Worten auch seinerseits Nachdruck zu geben, so ist das des Guten doch etwas zu viel. Nach Spatzen schießt man nicht mit Kanonen. Die Oper erfuhr denn auch in Hamburg nur zwei Aufführungen, und schläft seitdem hoffentlich den ewigen Schlaf im Theaterarchiv.

Eine Nacht der Kleopatra.

Oper in drei Akten von Jules Barbier,
Musik von Viktor Massé.

(Februar 1886.)

Eine alte halbwahre Philisterleier nennt es Goethe in einem Briefe an Mayer, daß die Künste das Sittengesetz anzuerkennen und sich ihm unterzuordnen hätten. „Das erste haben sie immer gethan, und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut wie das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützliche absterben ließe." In der Kunst ist immer das Wie das erste, in der Moral aber das Was; beide dürfen daher niemals in der Weise vermengt werden, daß die moralische Wirkung über die künstlerische, über die ästhetische gesetzt wird. Jenes Vorgehen ist daher auch von der Hand zu weisen, daß das Drama und die Oper nur solche Charaktere und Handlungen darstellen sollten, welche mit der Moral nirgends in Konflikt geraten, denn wie

eng wären dann der Kunst die Grenzen gezogen! Sie dürfte sich nur noch auf das Brevierbuch beschränken und Loblieder und Bußpsalmen singen. Aber die Tendenz eines Kunstwerks darf niemals dem Sittengesetz widersprechen, und Goethe wollte mit den oben angeführten Worten auch nur sagen, daß sowohl die Gesetze der Kunst wie jene der Sitte der Vernunft entspringen, und niemals mit derselben sich in Widerspruch befinden dürfen. Sobald aber das dramatische Kunstwerk in der Darstellung des Schlechten und Unsittlichen weiter geht, als zum Verständnis der Handlung notwendig ist, verstößt es gegen diese Gesetze und wirkt unästhetisch. Das Laster darf vom Dichter nur in so weit geschildert und dargestellt werden, daß der Zuschauer die sittliche Verwerflichkeit desselben empfindet. Das ist nicht mehr der Fall, wenn maßlose Sinnlichkeit die Schuld begründet, das Laster gleichsam den Mittelpunkt der Handlung bildet und am Schlusse sogar noch triumphiert.

Schon der Titel der Oper von Massé ließ darauf schließen, daß diese ästhetische Grenze nicht nur leise gestreift werde. Die niedrigen, rohen Leidenschaften einer königlichen Buhlerin, und die wilden Triebe eines vom Fieber-Paroxismus glühendster Sinnlichkeit ergriffenen Sklaven, geben dem Ganzen den Grundton, ein gewisses demonstratives Kolorit. Die Handlung ist kurz folgende:

Kleopatra, die letzte ptolemäische Beherrscherin von Ägypten, welche es verstand, mit dem Zauber ihrer Reize sogar einen Cäsar zu fesseln und einen Antonius zu berücken, hat auch das Herz eines Fischers in heiße Glut versetzt. Jeden Abend trägt sein Nachen ihn leise abwärts den Strom durch das Schilf zum Palast, vielleicht daß er ihre Stimme hört oder ein Strahl ihres Blicks ihn trifft. Was einen Cäsar berücken konnte, kann selbstverständlich auch einem gewöhnlichen Sterblichen den Kopf verdrehen. Manasse, so

heißt der unglückliche Fischer, bekommt sogar ästhetische Anwandlungen. Er vertraut es seiner ihn im stillen innig liebenden Milchschwester Charmion, der vornehmsten Dienerin der Königin, daß er in den Palast derselben sich Eingang verschaffen werde, auf daß sich ihm dort enthülle „höchster Schönheit Fülle, die kein Auge faßt.“ Charmion sucht ihm solche tolle Ideen auszureden; aber mit der Liebe ist es ein ganz eigen Ding, und sogar ein Fellah, wie Manasse, kann der unerschütterlichen Meinung sein, daß ihr alles möglich sei. Es ist eine schöne Sommernacht; Kleopatra, vom matten Licht des Mondes beleuchtet, ist auf ihrem Ruhebett eingeschlafen. Da zischt plötzlich ein Pfeil durch die Luft und bleibt in einer Säule des Gemaches haften. Kleopatra und ihre Dienerin schrecken auf. Was ist das? Ein Pfeil, ein Papyrus umgibt des Schaftes Rand; er enthält die Worte: „Ich liebe Dich.“ Bocchoris, der Hüter des Palastes, erhält den Auftrag, nach dem Verbrecher den Garten zu durchstreifen. Aber die Worte haben doch Eindruck auf die königliche Buhlerin gemacht, und „kühlen soll das heiße, pochende Blut ein balsamisches Bad.“ Kleopatra entfernt sich mit ihren Frauen. Manasse schleicht in die Gemächer ein; ja er treibt seine Kühnheit so weit, daß er die Königin im Bade belauscht und „wonnetrunken“ plötzlich vor sie hintritt. Auf ihren Hilferuf eilen Bocchoris und die Leibwache, herbei, und ergreifen den Vermessenen. Auf die Frage Kleopatras was er gewollt, weiß Manasse nur mit den Worten: „Ich liebe Dich“ zu antworten. Sie ergreift den Dolch und zückt denselben auf die Brust des Fischers; er betrachtet die Königin aber mit verklärtem Lächeln und wiederholt seine Liebesbeteuerung. Da spürt sie plötzlich ein Verlangen, sich gnädig heute zu zeigen. Manasses Träume sollen erfüllt, sein heißes Verlangen gestillt werden; einen Tag soll er sich ihrer Liebe erfreuen dürfen, dann aber

sterben. Kleopatra giebt dem neuesten Günstling ihrer Laune ein Freudenfest. Bei bacchantischem Gesang, Tanz und Becherklang enteilen rasch die Stunden. Die Nacht bricht herein. Die Szene verwandelt sich allmählich in eine Art von Zelt, welches die Königin und Manasse einschließt. Als der Morgen des folgenden Tages angebrochen, nimmt Manasse entschlossen den Giftbecher, um sich den Tod zu geben, aber Kleopatra hält ihn zurück. „Liebe mich und lebe diesem Glück allein", ruft sie ihm zu. Da ertönt eine Hornfanfare. Im Königspurpur kehrt triumphgekrönt der Buhle Antonius zurück. Rasch leert Manasse den tötlichen Trank und sinkt sterbend nieder. Charmion beugt sich schützend über die Leiche des Geliebten, während Trompeten das Nahen des Antonius künden.

Das Libretto ist, wenn wir von seinem zweifelhaften Inhalt absehen, nicht ohne Geschick angelegt, und ein begabter Komponist hätte manche dramatisch erfundene Szenen, wie z. B. jene des zweiten und dritten Akts, mit musikalischem Leben zu erfüllen vermocht. Das Ganze besteht freilich nur aus lose aneinandergereihten szenischen Bildern, der dekorative Charakter tritt überall in den Vordergrund, der leitende Faden, der fortschreitende dramatische Aufbau fehlt. Kleopatra ist eine homöopathisch verdünnte Theodora, die Musik dazu aber nur Spülwasser. Wir erinnern uns nicht, jemals eine Oper gehört zu haben, deren Musik so armselig in der Erfindung, so blutleer in der Empfindung, so dilettantisch in der Ausführung ist. Nur einmal rafft sich der Komponist auf, als Manasse in das Badegemach stürzt; hier schlägt er leidenschaftlichere Accente an, das Ensemble erhebt sich zu dramatischem Ausdruck. Aber für die bacchantische Lust Kleopatras findet er keine Töne, das Bacchanal des dritten Akts erhebt sich nicht über ein gemütliches Picknick. Manche Piecen sind geradezu trivial, einiges grenzt sogar an

den banalsten Chansonnettenstyl. Auch die Instrumentierung bietet nichts des Interessanten; Massé vermag weder zu individualisieren noch zu charakterisieren, das Blech spielt stets die hervorragendste Rolle. Wenn der Komponist, ein Schüler Aubers, nichts Besseres geschrieben hat als diese Oper, deren er im ganzen etwa 16 hinterlassen hat, dann möge man die Geister seiner Partituren nicht weiter mehr stören.

Dornröschen.

Romantische Oper in einem Vorspiel und vier Akten. Text nach einem Plane des Komponisten von Ph. Reinhardt. Musik von Ferd. Langer.

(März 1886.)

Neben den starken und treuen Helden, die keine höheren Wonnen kennen als den Kampf, liebt die deutsche Volkssage jene schönen, zarten, duldenden Jungfrauen, die aus dunklem Hintergrund lichtvoll vorschimmern. Die Sagen unsres Volkes sind der älteste und treueste Spiegel seines Charakters, und wenn auch in manche der beliebtesten Sagen und Märchen allzuviel von dem Geist der modernen Zeit hineingelegt, und die volksmäßige Reinheit mit ungehörigen Zuthaten getrübt worden ist, so schlägt doch der gesunde, urkräftige Geist derselben, welcher zum größten Teil in der wenn auch phantastischen so doch großartigen Naturauffassung unsrer heidnischen Vorfahren wurzelte, immer wieder durch. Der Grundzug war immer ein sittlicher, und beruhte auf tiefem Rechtsgefühl, auf der anspruchslosen Zaubergewalt der Unschuld.

Auch das Märchen vom Dornröschen hat sein Urbild in der Walkyre Brynhild, die von Odin durch einen ihr in

den Kopf gestoßenen Dorn in Schlaf versenkt wird. Nur ein Held, der kühn und furchtlos durch das sie umgebende Flammenmeer — in Dornröschen die Dornenhecke — dringt und ihr den Panzer löst, kann sie zu neuem Leben erwecken und heimführen. Gehen wir noch weiter zurück bis zum Siegfriedmythus, so haben wir den symbolischen Kampf des Sonnengotts, der auf kurzer aber glänzender Heerfahrt alle schlummernden Kräfte von den finstern Mächten der alten Nacht befreit, und sich mit der schönen Erdenjungfrau vermählt.

Freilich ist in dem Märchen vom Dornröschen nicht viel mehr von der alten Symbolik zu merken. Wollte man den Stoff vollends der musikalischen Bearbeitung zugänglich machen, so müßte derselbe modernisiert werden, wenn auch das Phantastische und Wunderbare als wesentlichste Momente für die musikalische Illustration, den Kernpunkt des Ganzen zu bilden hätten. Wie viele Prinzen das schöne Dornröschen zu erwecken hofften, aber elendiglich in den Dornen umkamen, so haben sich auch manche Komponisten daran gewagt, der schmucken Königstochter aus ihrem Zauberschlaf zu warmblühendem Leben zu verhelfen, aber auch sie sind in den Dornen der künstlichen Mache und der Langeweile hängen geblieben. Weder Linder in Stuttgart noch Langert in Koburg haben in ihrer Oper Dornröschen sich über die rein äußerliche Mache erhoben, und bleibend Schönes zu schaffen vermocht. Die Bearbeitungen für den Konzertsaal von Perfall in München und Krug-Waldsee in Stuttgart fallen hier nicht ins Gewicht, wenn die Kompositionen auch manches Schöne und Wirksame enthalten. Das gleichnamige Werk des Mannheimer Kapellmeisters Ferdinand Langer, 1839 bei Heidelberg als der Sohn eines Schullehrers geboren, gibt auch zu manchen Bedenken Anlaß, die aber weniger die Musik als den Stoff selbst und dessen Bearbeitung betreffen.

Das Werk, im Jahre 1872 entstanden, ist später vollständig umgearbeitet worden. Das Vorspiel versetzt uns in das Schloß des Königs, wo die Geburt der Prinzessin Rosalinde festlich begangen wird. Zu dem Feste sind auch die gütigen Feen eingeladen, nur die finstere Zauberin Malora, welche dem König grollt, weil er einstens ihre Liebe und ihre Hand verschmäht, ist vergessen worden. Der König ahnt deswegen nichts Gutes, und mitten in der Festfreude erscheint Malora, um dem Kinde, wenn achtzehnmal der Mai geblüht, den Tod durch einer Spindel Stich zu verkünden. Die gute Fee Heliodora wendet jedoch mit ihrem Spruch den angedrohten Tod in sanften Schlummer. Hierfür erhält sie den Dank des Königs und des Volks. Soweit das Vorspiel. Nun tritt Rosalinde auf, die indessen zur schmucken Jungfrau herangeblüht ist; sie soll Colfan, einem benachbarten Prinzen, am nächsten Tage angetraut werden. Da erscheint ein aus dem Süden kommender Prinz, den ein Traumgesicht zu der Königstochter gezogen; ihm jubelt Rosalindens Herz entgegen. Der König, welcher in Adamanth einen Spielmann vermutet, trägt konstitutionelle Bedenken, die Liebenden zu vereinigen; doch als er erfährt, daß der vermeintliche wandernde Sänger ein Fürstensohn ist, und Heliodora, die gütige Fee, dem Paare Friede und Glück verheißt, gibt er seine Einwilligung; wenn ein Jahr verstrichen, soll fröhliche Hochzeit sein. Im dritten Akt finden wir Rosalinde allein, der König und sein Gefolge stärken sich in der Halle zum edlen Waidmannswerk. Malora erscheint im Turmgemach und singt, die goldene Spindel drehend, eine düstere Weise. Rosalinde folgt den Tönen, tritt zur Zauberin ein, und will nun auch die Kunst des Spinnens versuchen. Sie sticht sich und sinkt ohnmächtig zusammen. Heliodora erscheint und wandelt der Malora Fluch in sanften Schlummer. Schützender Dorn umgibt das Schloß, damit

Rosalinde, der Bösen Zorn entrückt, dem Auge verdeckt, durch eines Helden Mut und Treue zu neuem Leben erwache. Im vierten Akt erblicken wir Melora vor dem Dorn sitzend, dunkle Rache brütend. Adamanth tritt auf; noch einmal will er der Geliebten ins Auge schauen und vereint mit ihr sterben. Malora sucht mit allen Künsten der Verführung sein Herz zu bestricken, er weist sie zurück. Die Zauberin, und hier schließt sich das Libretto dem alten Siegfriedmythus, wenn auch etwas gewaltsam, an, ruft den Winter und Hella, die Nacht, herauf; Adamanth sinkt erstarrt nieder. Heliodora aber zaubert den Frühling herbei, Malora und die Wintergeister versinken; Adamanth, Rosalinde, der König und sein Gefolge erwachen, und das Ganze endet in Freude und Jubel.

Es liegt in der Natur des Stoffs selbst begründet, daß die Handlung weniger in dem dramatischen Aufbau und der psychologischen Entwicklung der Charaktere, als in dem Nebeneinanderstellen oder vielmehr der Aufeinanderfolge einer Reihe glänzender Bilder besteht. Das Phantastische, Zauberhafte, das unsrem modernen Bewußtsein entfernt liegende Gebiet der Geisterwelt, der guten und bösen Feen, die in Dornröschen nicht nur eine episodische Rolle spielen, sondern die Entwicklung des Ganzen bestimmen, sind keine Bausteine für die Oper der Gegenwart. Die Sage erzählt von Helden und kühnen Thaten, das Märchen kennt nur gute und böse Feen, Zauberer und Geister. Die historische Sage hat es mit Charakteren zu thun, und wenn auch in ihr das Providentielle und Wunderbare zum Ausdruck kommt, so spiegelt sich dasselbe doch stets in gewaltigen Persönlichkeiten wieder, die ein Prinzip, eine Idee repräsentieren; das Märchen kennt nur wesenlose Schemen, ohne Initiative, ohne selbstbewußte Thatkraft, das Prinzip ist der Zufall. Derartige Stoffe können daher niemals den kräftigen Grund-

stock eines Dramas bilden; sie geben dem Komponisten wohl Gelegenheit zu farbenprächtigen Bildern, dem Regisseur zur Entfaltung der glänzendsten szenischen Mittel, aber die Handlung selbst wird stets eine dürftige bleiben, sie kann nicht von der Stelle rücken. An diesen Schwächen leidet auch das Libretto der Langerschen Oper.

Was die Musik betrifft, so spricht aus derselben der warmfühlende, geschmackvolle, poetisch angelegte Musiker; er regaliert uns niemals mit Gemeinplätzen, sondern hält sich stets in den Grenzen der künstlerischen Schönheit und des edlen Maßes. Meister in der Beherrschung der orchestralen Technik, weiß er aber auch aus tiefstem Herzensgrund zu singen. Die poetische Grundstimmung klingt aus allen Teilen der Oper immer wieder durch und ist hauptsächlich auch dadurch gewahrt, daß die Hauptträger der Handlung durch melodische Motive charakterisiert sind. Wird auch hierdurch das Zerstückelte, die Monotonie derselben — der zweite Akt besteht z. B. fast ausschließlich aus Ballet — nicht aufgehoben, so macht uns der musikalische Inhalt das ganze Werk sympathisch. Der gediegene Musiker spricht aus jeder Nummer. Einen eigenen, selbständigen Stil hat Langer jedoch nicht, er ist Eklektiker, der von den verschiedenen Richtungen das ihm Sympathische aufgenommen hat. Daß auch von Richard Wagner sein Kunstschaffen teilweise beeinflußt worden, finden wir ganz begreiflich; der Komponist unsrer Tage kann und darf sich diesem Einflusse nicht entziehen. Der erste Akt ist der musikalisch gehaltvollste des Werkes, ein Gedicht in Tönen; alles ist zart und fein empfunden, von poetischer Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks, ein duftiges Märchenbild, dessen nebelumflossene Gestalten uns treuherzig warm begrüßen.

Loreley.

Große Oper in fünf Akten, von Adolf Mohr.

(April 1886.)

Daß die Sage von der „Loreley“ keineswegs „ein Märchen aus alten Zeiten“ ist, sondern aus unserm Jahrhundert stammt, dürfte nach den kritischen Untersuchungen der letzten Jahrzehnte keinem Zweifel mehr unterliegen. Adolf Strodtmann hat sich das Verdienst erworben, die Ergebnisse derselben zusammenzufassen und darzuthun, daß nicht ein einziger Schriftsteller früherer Zeit etwas von jener verführerischen Nixe weiß, welche auf dem Lurleyfelsen bei St. Goar den vorüberfahrenden Schiffer und so manchen sinnbethörten Jüngling mit ihrem verführerischen Gesang in die kühle Flut lockte. Es war Klemens Brentano, welcher den ersten Keim zu der Sage durch eine nach seinen Angaben ganz selbständig erfundene Ballade legte, die er „Loreley“ betitelte, und dem zweiten Teil seines Romans „Godwi“ p. 392 (siehe auch Ges. Schr. II. 381), einem Gegenstück zu Schlegels „Lucinde“, einfügte. In dieser Ballade kommen nun aber weder Nixen noch Sirenen mit goldenen Haaren und vollbesaiteten Harfen vor, sondern es

spielt sich ein Stück echt mittelalterlicher Romantik ab. Eine Zauberin, schön und feine, wohnt zu Bacharach am Rheine, welche alle Männer durch ihre Reize berückte und zu Schanden machte. Endlich lud sie der Bischof vor seinen geistlichen Richterstuhl; sie erfleht von ihm ihren Tod, weil jeder verderben muß, der ihre Augen sieht. Der Bischof will ihren Wunsch jedoch nicht erfüllen, bis sie ihm bekennt, warum in Flammen sein eigenes Herz schon brennt. Sie will sterben, denn betrogen hat sie ihr Schatz. Ihre Bitte wird nicht erfüllt, sondern drei Ritter erhalten die Mission, die gefährliche schöne Zauberin in das Kloster zu bringen. Auf dem Wege dorthin will sie die höchste Felsenspitze erklimmen, um noch einmal ihres Liebsten Schloß zu sehen und in den tiefen grünen Rhein zu blicken. Sie klimmt den jähen Felsen hinan. Da erschaut sie einen Kahn mit einem Schiffer darin. Dies soll mein Liebster sein, ruft sie aus, lehnt sich hinunter und stürzt in den Rhein. Schiffer und Ritter sah man niemals wieder.

Diese von Brentano frei erfundene Sage ist seitdem in die Sagendichtung der rheinischen Lande übergegangen, und als ob es ein alter Stoff wäre, von andern bearbeitet worden. Die Brentanosche Ballade genügte Nikolaus Vogt, welcher Sagen erfand, wie man Mücken fängt, um eine ganz neue Geschichte sich zu konstruieren und frischweg zu behaupten, daß das Echo am Lorleyfelsen die Stimme eines Weibes sei, dessen Schönheit und Liebreiz es allen Männern angethan habe. Nur den Mann ihrer eigenen Liebe habe sie nicht zu fesseln gewußt, und unglücklich hierob sei sie ins Kloster gegangen. Auf dem Wege dahin erblickte sie ihren auf dem Rhein dahinfahrenden Geliebten, und von der Höhe des Felsens stürzte sie sich in den Rhein. Diese mit souveränster Phantasie erdachte Geschichte erklärte Vogt für eine alte Volkssage, und berief sich zur Beglaubigung derselben auf

Brentano, welcher doch gerade das Gegenteil behauptet und lediglich auf Grund des Namens Lurley — Ley bedeutet Schieferfels — die schöne Zauberin Loreley genannt hatte. Nikolaus Vogt folgte Graf Otto Heinrich von Loeben, welcher die Selbstmörderin von Bacharach in eine Stromnixe verwandelte, die auf dem höchsten Felsen sitzt und die Vorüberfahrenden durch süß einschmeichelnde Lieder bethört und in die nasse Tiefe lockt. Dieses Gedicht hat Heinrich Heine, wenn auch in ganz selbständiger Weise, bei der Abfassung seiner Ballade benutzt; auch den Loreley-Gedichten Wolfgang Müllers und Max Schaffraths liegt die Loebensche Behandlung des Stoffs zu Grunde. Eichendorff stempelte die Loreley zur Waldhexe, Simrock sogar zur Muse des Rheinlandes. Geibel benutzte die Ballade zu einem von Max Bruch komponierten Opernlibretto, aus welchem einzelne Teile auch von Mendelssohn in Musik gesetzt wurden. Herman Hersch legte das Sujet einem fünfaktigen Trauerspiel zu Grunde. Wie Strodtmann mitteilt, wollte der Herzog Adolf von Nassau in den fünfziger Jahren der goldhaarigen Maid auf dem Lurleyfelsen sogar ein riesiges Standbild errichten. Da kam plötzlich die bitterböse Kritik und bereitete der Nixe ein kühles Grab. Das von Prof. Hopfgarten bereits angefertigte Modell zu dem Standbild ist noch heute im Schloßpark zu Biebrich zu sehen.

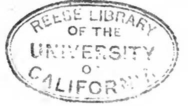
In dem Libretto der Oper: „Loreley“ von Adolf Mohr, schwimmen Christentum und Heidentum, Sage und Märchen, Realismus und Romantik, Brentano, Hersch und Loeben bunt durcheinander. Die Handlung spielt sich halb zu Land, halb zu Wasser ab. Szenisch ist das Ganze mit unleugbarem Geschick angelegt, und das Textbuch ist noch lange nicht das schlechteste. Es fehlt nicht an höchst wirksamen Szenen, wenn auch der Deus ex machina in allen Ecken sein possierliches Wesen treibt. Der alte Schalk Zufall spielt in der

ganzen Oper eine wesentliche Rolle, er repräsentiert gleichsam die sittliche Weltordnung. Lore ist die personifizierte Halbheit; heute Gretchen, morgen Wassernixe. Im Grunde genommen ist sie ein einfaches Naturkind. Zu Beginn des ersten Akts erblicken wir Lore auf einem Felsblock sitzend. Sie ruft in die Szene hinein und lauscht mit kindlicher Freude dem „Lala“ zurücktönenden Echo. Ihre mystisch-spekulative Frage an das Echo: „Bist du der Erde Schoß entsprossen? bist du ein seelenloser Hauch?“ bleibt leider unbeantwortet. Plötzlich erklingt hinter der Szene ein Pilgerchor, welcher die Jungfrau Maria preist. Die Pilger ziehen über die Bühne, erblicken Lore hoch droben auf schwindelndem Felsenpfade, und erschrecken ob der ihnen wohlbekannten Erscheinung, welche verzauberte Lieder, wie z. B. das eben erwähnte „Lala“ in Nacht und Wind hinaussendet. Eine allgemeine Panik ergreift die frommen Wallfahrer und sie entfliehen dem Ort, welcher den Frommen kein Heil bringt. Lore steigt den Felsen herab und singt dem Vater Rhein ein ganz unschuldiges Loblied, in welches Töne der Sehnsucht nach ihrem uns noch unbekannten Geliebten einfließen. Da steigt plötzlich, und zu ihrem eigenen Entsetzen, der König der Rheingeister mit seinen nassen Unterthanen aus der Tiefe der Gewässer. Die Nixen präludieren, worauf der König Klage darüber anhebt, daß ein neuer Glaube in das Land gedrungen; er spendet Lore Lob, daß sie allein am ganzen Rhein den alten Göttern treu geblieben. Er fordert sie freundschaftlichst auf, sich mit ihm und seinem feuchten Hofstaat in die kristallene Tiefe zu begeben, denn dorthin dringe nicht der Menschen Falsch und blinde Wut. Der König warnt, der menschlichen Treue sei nicht zu trauen, und die Nixen bestätigen diese pessimistische Anschauung ihres Herrn und Gebieters. Diese Szene hat mit dem Vorspiel des Hans Heiling eine frappante Ähnlichkeit, nur ist der Zu-

sammenhang in letzterer Oper ein logisch begründeter, da Hans Heiling selbst ein Erdgeist ist. Ähnlich der Szene in dem Marschnerschen Werk, fordert der König Lore auf, wenn ihre Treue betrogen, sich zu ihm in die Tiefe zu begeben. Nachdem der König in sein naßkaltes Reich zurückgekehrt, naht sich Lores Liebster, der anonyme Rheingraf. Sie tauschen die heißesten Liebesbeteuerungen aus. Am St. Goars Fest wollen sie sich wiedersehen; das Lob Marias soll Lore, die Heidin, auf den Wunsch der Ihrigen an jenem Tage verkündigen. Der Rheingraf faßt den Entschluß, die Spröde bei dieser Gelegenheit mit Gewalt zu entführen, und ersinnt zu diesem Zweck mit seinem Vertrauten Hubert einen teuflischen Plan. Der zweite Akt spielt auf einem freien Platz zu St. Goar. Das Volk zeigt sich entrüstet darüber, daß Lore, die Hexe, die Zauberin, das Lob Marias singen soll. Hubert schürt die Wut; er habe in vergangener Nacht Lore an verrufener Stelle gesehen. Die Prozession tritt auf, und Lore spricht das Gebet, während dessen ein Unwetter ausbricht. Bei den letzten Worten des Gebets entladet sich das Gewitter in furchtbaren Blitzen und Donnerschlägen; die erregte Menge dringt auf Lore ein. Die Szene gestaltet sich immer leidenschaftlicher, als plötzlich der schwarz vermummte Rheingraf daher sprengt und Lore entführt. Im dritten Akt finden wir dieselbe wieder in der mütterlichen Wohnung. Seit Mondenfrist harrt sie, in süßem Sehnen träumerisch verloren, des ihr unbekannten Geliebten, dem sie heimlich als Weib angetraut. Der Frage ihrer Mutter, wer der Ritter gewesen, dessen kühner Mut sie vor des Volkes wilder Wut schützte, und wo sie gewesen, als nach drei langen Tagen sie heimgekehrt, weicht Lore aus. Da ertönt plötzlich festliche Musik, der Rheingraf hält heute fröhliche Hochzeit. Lore begibt sich mit ihrer Mutter auf Schloß Stahleck, um sich die Festlichkeiten anzusehen. Im Rhein-

grafen erkennt sie ihren Verführer, sie bekennt sich als sein Weib. Tumultuarische Szene. Lore entreißt einem Knappen den Dolch und stürzt auf den Rheingrafen zu, um ihn zu töten. Er schützt sie vor der Wut des Volkes und legt Fürsprache für die Arme ein, deren Geist umnachtet sei. Der König der Rheingeister lockt mit eindringlichen Tönen, Lore stürzt sich in den Rhein. Sie erwacht im Schlosse des Rheinkönigs, sanft auf Schilf und Wasserpflanzen gebettet. Die Erinnerung an das Geschehene kehrt ihr zurück. Der Beherrscher des Wasserreiches erscheint, um ihr Trost zu spenden. Eines sei ihr noch geblieben, die Rache. Auf hoher Ley am grünen Rhein soll sie thronen, die goldne Harfe in den Armen, und wer in heißer Liebesglut ihr nahe, „erfaßt werd' er vom wilden Strudel, verschlungen von der gier'gen Flut." Lore thut noch ein Übriges, sie schwört pathetisch, fortan die Schwestern alle zu rächen, „die schuldlos tragen herbe Pein." Aber nie darf Mitleid „die Brust erwarmen", sonst ist sie dem Untergang verfallen, und der Rheinkönig selbst wird depossediert und verliert seinen Thron. Im fünften Akt plagen den Grafen Gewissensbisse. Er erfährt von der wundersamen Erscheinung auf der hohen Ley am Rheine, und daß Lore die böse Fey sei. Liebetrunken eilt der Graf fort, besteigt den Kahn und folgt den Zaubertönen. Er versinkt in die Tiefe. In Lores Brust erwacht die alte heiße Liebe, sie wirft die Harfe in den Strom, und stürzt sich dann selbst vom Felsen hinab in die grüne Flut.

Schon diese leichten Umrisse der Handlung dürften beweisen, daß das Textbuch, welches den Komponisten selbst zum Verfasser hat, mit unleugbarem Geschick angelegt ist und sehr wirksame Szenen enthält. Das Ganze baut sich dramatisch auf, und wenn auch manches gar zu breitspurig ausgeführt ist und der Text an mancherlei Überladung leidet, so



wird das Interesse der Zuschauer durch alle fünf Akte doch stets wach erhalten. Die Sprache selbst ist zuweilen äußerst bombastisch; Mohr besteigt immer den Kothurn und greift oft zu Bildern und Vergleichen, die weder den Personen noch der Situation entsprechen. Es fehlt die feinere psychologische Charakterzeichnung, er läßt die einzelnen Personen immer im höchsten Superlativ reden, ob sie nun Grafen, Pfarrer, einfache Bürgermädchen oder Nixen sind. „Als tönenden Magnet", der ihn „mit urgewaltiger Kraft" anzieht, läßt der Dichter z. B. den Grafen die Loreley anreden. Dieser Hyperbelstil verfolgt uns durch das ganze Textbuch. Manches ist dem Dichterkomponisten aber auch wieder recht gut gelungen, und formales Talent kann ihm nicht abgesprochen werden.

In weit höherm Grade müssen wir dem Komponisten formale Gestaltungsgabe zuerkennen. Neues, Eigenes weiß er uns zwar nicht zu sagen; er schöpft nicht aus dem tiefen Born einer reichen, selbständigen Phantasie, er arbeitet nach berühmten und auch unberühmten Mustern. Aber das ganze Werk dokumentiert den ernsten Musiker, der jeden Gemeinplatz vermeidet, wenn Mohr auch süßlichen Stimmungen nicht ganz unzugänglich ist, hier einmal in Hameln einkehrt, dort in die Trompete Werner Kirchhofers stößt, und zwischen hinein mit Tannhäuser nach Rom wallfahrt. Die Oper hat uns immerhin Respekt vor dem Wissen und Können des Komponisten eingeflößt, und manche Szenen, wie jene des zweiten und dritten und der Schluß des letzten Akts, tragen echtes dramatisches Kolorit. Für den Höhepunkt des Werkes möchten wir das große wirkungsvolle Ensemble der dritten Szene im dritten Akt erklären. Einen Vorwurf können wir jedoch dem entschieden begabten Komponisten nicht ersparen, er arbeitet zu sehr aus dem Vollen, er macht zuviel in Pathos und schlägt immer die erregtesten Töne

der Leidenschaft an. Der musikalische Superlativ herrscht vor, und so geschickt das Orchester behandelt ist und Mohr bemüht war, demselben eine selbständige, charakteristische Bedeutung zu verleihen, so läutet er doch stets mit allen Glocken. Ehe er die Partitur dem Druck übergibt, möchten wir ihm in seinem eigenen Interesse und im Interesse des Werkes raten, die oft zu dicke und der Situation nicht immer angemessene Instrumentierung einer nochmaligen Überarbeitung zu unterziehen.

Auf hohen Befehl.

Komische Oper in drei Akten von Karl Reinecke.

(Oktober 1886.)

Opernkomponisten haben wir in Hülle und Fülle, aber ihre Werke kommen und verschwinden, kaum daß wir deren Namen erfahren. Seit Richard Wagners reformatorischem, oder sagen wir besser revolutionärem, mit der ganzen Operntradition rücksichtslos brechendem Vorgehen, hat jene Sorte weitläufiger Partituren, die ehedem in Schlafrock und Nachtmütze geschrieben wurden, ein unfehlbares Anrecht auf den Staub des Theater-Archivs sich erworben. Nicht besser ergeht es aber jenen jungen Komponisten, welche in vollständiger Verkennung der ihrem Talente gezogenen Grenzen, nur die rein äußerliche Technik des Wagnerschen Kunstschaffens sich aneignen, ein Schock sogenannter Leitmotive unter- und übereinander bauen, und durch eine blendende und lärmende Instrumentation die Armut ihrer Gedanken zu überpinseln suchen. Nimmt man das koloristische Gewand hinweg, so bleibt nur noch ein hohläugiges, markloses, blutleeres Gerippe übrig.

Auf dem Gebiet der komischen und der Spieloper sieht es nicht erfreulicher aus. Seit Lortzings „Zar und

Zimmermann" und „Waffenschmied" sowie Nikolais „Lustigen Weibern von Windsor", hat die Kunstgeschichte kein Werk zu verzeichnen, welches sich dauernd auf der Bühne einzubürgern vermocht hätte. Am schlimmsten erging es jenen, welche die Wagnerschen Prinzipien auf die komische Oper zu übertragen versuchten, wie Cornelius und Götz. Ihre Werke enthalten eine Fülle musikalischer Schönheiten und geistreicher Momente, aber für das leichtsprudelnde Leben ist die Musik zu schwerfällig, es fehlt der echte, leichtflüssige Lustspielton, die künstliche Reflexion dominiert. Auf die Gefahr hin, eine große Ketzerei auszusprechen, können wir auch den „Meistersingern von Nürnberg", trotz mancher humorbelebter Einzelzüge, als Ganzes keinen komischen Charakter zuerkennen, so sehr wir die musikalischen Schönheiten dieses Werkes schätzen, welches uns eine der sympathischsten Schöpfungen Wagners ist. Aber ein komplizierter, wenn auch noch so geistreich polyphoner Apparat, ist ein zu grober Einschlag für das luftige Gewebe des leichtbeschwingten Humors.

In Bayreuth war der Komponist der neuesten komischen Oper, Herr Prof. Dr. Reinecke, der verdienstvolle Vorstand des Leipziger Konservatoriums und langjährige Leiter der Gewandhauskonzerte, nun freilich nicht; ihm kann man durchaus nicht nachsagen, daß er am Quell der neuesten musikalischen Erkenntnis gesessen habe, und Hans von Wolzogen dürfte noch weniger herausfinden, daß Reineckes Musik im Pessimismus der modernen Weltanschauung wurzele. Reinecke fußt sogar in seinem neuesten Werke auf jener „kleinen tönenden Formkunst", mit welcher man, nach der Ansicht des originellen Philosophen am roten Main, sogar das corpus juris zu komponieren vermag. „Wenn's nur hübsch klingt", fügt der Weise von Bayreuth, nämlich Wolzogen, ironisch hinzu. Mit letzterer Eigenschaft ist es nun eine eigene Sache; nicht ein jeder

kann's, und diejenigen Komponisten sind uns nicht gerade unsympathisch, welche zeitweilig auch den kleineren, in der komischen Oper durchaus berechtigten Formen ihre Schaffenskraft zuwenden. Im musikalischen Lustspiel darf durchaus nicht mit schwerem Geschütz operiert werden, und was in der großen tragischen Oper, oder sagen wir besser im modernen Musikdrama zulässig und berechtigt ist, eignet sich noch lange nicht für das leicht flatternde Gewand des Humors. Man muß beide Gebiete scharf trennen, und keine unberechtigten Ansprüche an die Spieloper stellen, namentlich nicht verlangen, daß sie die Posaunensprache moderner Tragik rede, und jede lustige, leichtgeschürzte Situation zu einer Weltkatastrophe aufbausche. Im Alten neu zu sein ist auch eine Kunst, die nicht ein jeder besitzt.

Sehen wir uns nunmehr die komische Oper Reineckes etwas näher an, indem wir zunächst ein kurzes Resumé des Inhalts der Handlung geben.

Das Libretto schließt sich im wesentlichen der Riehlschen Novelle „Ovid bei Hofe", aber in höchst geschmackloser Verarbeitung, an. In der ersten Szene begegnen wir dem italienischen Gesangsmeister Dal Segno, welcher ganz entzückt über den schönen Gesang seiner Tochter, in die Worte ausbricht: „Ach, wie sie doch singet so skön und warm! O vieni, Kornelia, in meine Arm'!" Er bittet sie, ihm „qualche cosa più lustik" vorzutragen. Kornelia stimmt ein heiteres Lied an, dessen Schlußrefrain von Franz Lämmel, dem Sohne des fürstlichen Poeten und Kapellmeisters, hinter der Bühne wiederholt wird. Franz, welcher sich unter dem falschen Namen Howora bei Dal Segno einschmuggelt, erbittet sich unter dem Vorwande, in der Sangeskunst noch einige Vollkommenheit zu erlangen, die künstlerische Unterweisung des italienischen Maestro, um dessen Tochter Kornelia, welche

sein Herz besitzt, nahe zu sein. Weil er so „elegant“ gesungen, will Dal Segno „üben Gnad.“ „Scolar von mir zu sein soll haben er die Ehr.“ Von einem Hoflakaien wird der Maestro zum Schloß befohlen. Franz begleitet ihn, um sofort wieder zu Kornelia, welche in ihm den Jugendgeliebten erkennt, zurückzueilen, und vereint mit ihr das „starke Eisen treuer Liebe“ zu besingen. Auf dem Schloß haben inzwischen Fürst und Fürstin über die bevorstehende Aufführung der neuen Oper beraten. Der Handlung dieses Opus liegt die Sage von Pyramus und Thisbe zu Grunde, doch will der Fürstin der traurige Schluß nicht behagen. Sie bittet ihren hohen Gemahl, den Lämmel zu beauftragen, die Oper mit einer Hochzeit fröhlich zu enden. Der Hofpoet und Kapellmeister hat nun aber die von ihm „fein in Verse und Reime“ gebrachte Oper bereits komponiert, mit Rouladen fein gewürzt und mit Trillern schön verziert. Nachdem er dem fürstlichen Paar etliche Strophen aus seinem Opus vorgetragen, namentlich von dem Schwert, „das sich geletzet an dem Blut des Jünglings mein“, in dessen Spitze sich Thisbe dann gleichfalls stürzt, wird er durch den Befehl des Fürsten, Pyramus und Thisbe zu kopulieren und in Hymens Reich zu führen, schmerzlich überrascht und in seinem tiefsten Innern erschüttert. Einer Ohnmacht nahe, glaubt er in der Person des Hofnarren Ovid selbst zu erblicken, welcher ihm Mut zuspricht, denn ihn habe es schon oft bekümmert, daß er Thisbe, die Holde, auch Pyramus, den göttlichen Jüngling, sterben ließ. Mit dieser etwas burlesk wirkenden Vision schließt der erste Akt. Der zweite enthält abermals eine größere Liebesszene zwischen Franz und Kornelia, worauf Ignaz Lämmel auftritt, um Dal Segno als Lehrer für seinen Franz sich zu erbitten, welcher zur letzten Perfektion des Meisters Instruktion wünsche. Von Dal Segno schroff zurückgewiesen, erhitzen sich beide Alte über die Frage, ob Franz Lämmel oder Howora die

erledigte Kammersängerstelle erhalten soll, in einem solchen Grade, daß sie ordentlich grob werden und der heißblütige Italiener den gutmütigen, aber etwas beschränkten fürstlichen Hofpoeten einen Lümmel heißt, da er sich nicht Herr da capo senza fine zu titulieren lassen brauche. Der Fürst schlichtet den Streit dadurch, daß er die beiden Sänger Franz Lämmel und Anton Howora zu friedlichem Turnier entbietet; ihre Kunst soll entscheiden. Bei dem Gesangsturnier erscheint Kornelia, nachdem die Fürstin zu dem lustigen Ausweg ihre Zustimmung gegeben, als Franz Lämmel verkleidet. Nach dem vorgetragenen Duett für Diskant und Tenor bittet Ignaz Lämmel noch um ein Solo, damit er ein gerechtes Urteil fällen könne; Dal Segnos Urteil steht zwar schon fest, denn er haßt das „Fistulieren ärger als die Pest", aber er wird sich fügen, „denn mit dem mag ik nicks streiten." Franz geht aus dem Wettstreit als Sieger hervor, und Dal Segno ist nicht wenig erbost, als er in dem vermeintlichen Franz Lämmel seine Tochter Kornelia erkennt. Alles endet fröhlich, Franz und Kornelia werden ein glücklich Paar, und da „sik alles so gewendet, ist auch Dal Segno klug genug, affettivamente spendet er seinen Segensspruch." Dies ist der Hauptinhalt des Librettos. Nebenher laufen noch manche komische Episoden, wie jene des Narren und des Lakaien Franz, dessen Herzen Kornelia es angethan hat. Da seine Neigung jedoch eine durchaus einseitige ist, so zieht er als pfiffiger Hoflakei den Spatz in der Hand vor und heiratet, wie wir wenigstens stark vermuten, die ältliche Julia, Schwester des italienischen Maestro.

Von einem Musiker wie Reinecke ließ sich mit Sicherheit erwarten, daß er uns gerade kein gewöhnliches Mittelgut bieten werde. In der Schule Mendelsohns groß geworden, zeichnet sich sein Schaffen durch Adel der Form, melodischen Wohllaut, Klangschönheit der Instrumentation

und geistvolle künstlerische Mache aus. Die Erfindung möchten wir gerade keine hervorragende nennen; Reinecke ist kein musikalischer Prometheus, aber was er besitzt und kann, das präsentiert er uns in verbindlichster Form, ohne jemals gegen den guten Ton zu verstoßen. Aus allem spricht der geschmackvolle, ästhetisch fein fühlende Künstler, welcher sich gibt wie er ist. Diese Vorzüge, welche wir hoch schätzen, haben wir auch seiner neuen Oper nachzurühmen, nur daß dieselbe nicht durchweg den Namen einer komischen verdient. Die einzelnen Charaktere heben sich, wenn wir von Dal Segno und Ignaz Lämmel absehen, nicht scharf genug aus dem Ganzen hervor, die Umrisse derselben sind zu verschwommen gezeichnet. Die komische Oper verlangt eine Schlag auf Schlag ausbrechende Komik, deren Wirkung in dem Reineckeschen Opus durch die etwas zu gedehnten sentimentalen Monologe und Szenen zeitweilig ganz aufgehoben wird; die geistigen Fäden des unaufhaltsam weitereilenden Lustspieltons entschlüpfen gar oft der Hand des Komponisten, welcher sie gerne festhalten möchte, wenn ihm das etwas breit ausgesponnene Libretto nicht selbst den Weg verstellte. Reineckes Oper fußt eigentlich auf dem Boden des alten Singspiels; die dramatische Charakteristik ist über die Form desselben nur in so fern hinausgedrängt worden, als das Lied, wie bei Mozart und seinen Nachfolgern, zur Arie und zur Szene erweitert erscheint, und die neuere Instrumentierkunst dem Komponisten einen viel größeren Reichtum an Mitteln zur musikalischen Charakteristik bietet. Nach dieser Seite hin sind die Szenen zwischen Dal Segno und Ignaz Lämmel, sowie zwischen beiden und dem Fürsten im zweiten Akt in ihrer Art kleine Kabinettstücke; hier pulsiert der echte, ungezwungene Lustspielton. Und wie schäkert das Orchester in übersprudelnder Laune in der darauf folgenden Szene zwischen Kornelia und

Franz: „Ei, das wird ein Späßchen geben.“ Überhaupt ist der zweite Akt der beste des ganzen Werkes, hier hat Reinecke den echten Ton der komischen Oper getroffen. Der erste Akt leidet an Monotonie, die Handlung will gar nicht fortschreiten, und die Szene zwischen Franz und Kornelia ist viel zu gedehnt. Auch der letzte Akt ist etwas zu konventionell, wir möchten sagen, teilweise zu sehr im Rokokostil gehalten. Das Gesangsturnier zieht sich zu lang und breit dahin, und die betreffenden Gesänge zeichnen sich gerade nicht durch besondere melodische Erfindung aus. Eine hübsche Idee des Komponisten war es, das Lied: „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß“ dem Ganzen gleichsam als Grundton unterzulegen, und wenn wir als Preisrichter zu entscheiden gehabt hätten, so würden wir der verkappten Cornelia-Franz Lämmel ob des schönen Vortrags dieser Volksweise den Lorbeer zuerkannt haben. Alles ist sangbar und fließend geschrieben. Die Ensembles nehmen leider in dem Werke eine sehr untergeordnete Stelle ein, und ragen auch durchaus nicht durch dramatische Charakteristik und lebhaft pulsierendes Leben hervor. Noch möchten wir den hübschen Kanon zwischen Fürst und Fürstin im ersten Akt, sowie das Quintett des zweiten erwähnen. Zum dritten Akt hat Reinecke eine reizende Ballettmusik geschrieben, ein Menuett, ein Pastorale und eine Gavotte. Das Werk hinterläßt im ganzen zwar keinen bedeutenden, aber einen freundlichen Eindruck.

Merlin.

Große romantische Oper in drei Akten von Siegfried Lipiner.
Von Karl Goldmark.

(31. Januar 1887.)

Schon in der alt-wälischen, bretagnischen und schottischen Litteratur begegnen wir Merlin, dem Barden und Propheten, dem tapferen Kämpfer und wunderbaren Zauberer. Sein Name taucht zum erstenmale in dem Gedicht „Avalleman" oder „Der Apfelgarten" auf. Hier kommt ihm jedoch nur eine symbolische Bedeutung zu; er repräsentiert das nach Unabhängigkeit ringende Volk. Der Apfelgarten ist das Vaterland, das ergreifende Elend Merlins schildert die verzweiflungsvolle Lage des Landes. Ein historisch beglaubigter Merlin hat überhaupt niemals existiert. Man hat wohl den Namen Mereddin auf einen alten Barden übertragen, der unter die Gründer ging, doch wird hier Geschichte mit Mythologie verquickt. Mereddin bedeutet das westliche Licht, Hesperus; seine Schwester hieß Gwenddydel, der Morgenstern.

San-Marte verlegt in seinen scharfsinnigen Untersuchungen über die Sagen Merlins die Entstehung sämtlicher Dichtungen in eine viel spätere Zeit, als bisher angenommen

wurde; sie reichen nicht weiter zurück als bis zum zwölften Jahrhundert. Es war hauptsächlich in jener Zeit, da der päpstliche Stuhl durch die englische Kirche die Unabhängigkeit der wälischen Klerisei zu unterjochen suchte, daß Merlin zum Symbol der Verfolgungen wurde, welche das wälische Volk von der weltlichen und kirchlichen Macht zu erdulden hatte. San-Marte hat weiter in seiner interessanten Untersuchung nachgewiesen, daß die Traditionen von Merlin grundverschieden von jenen Arthurs und seiner Helden sind, und einen durchaus anders gearteten Charakter tragen.

Von dem Merlin der Sage unterscheidet sich ganz wesentlich der Merlin des Romans. Der älteste bekannte Roman von Merlin hat einen ungenannten französischen Dichter des zwölften Jahrhunderts zum Verfasser. Hier erscheint er zum erstenmale als der Sohn einer Vestalin und eines Dämons. Um König Uther zu dienen, führt Merlin die Harfe der Barden, den Rock des Eremiten, den Bart des Greises; er nimmt die Gestalt eines Zwerges und selbst jene eines Hirsches an. Auch dem Könige Arthur dient er, doch lockt ihn die schöne Fee Viviane in die Einsamkeit, und sperrt ihn in ein magisches Gefängnis unter einem Weißdornstrauch. Im Laufe der Zeiten wird Merlin immer mehr ein Produkt der freien dichterischen Phantasie, und verliert allmählich seine ursprünglich symbolische Bedeutung. Wer sich für den letzt erschienenen französischen Prosa-Roman interessiert, den verweisen wir auf Band VII von Fr. Schlegels sämtlichen Werken. Hier erscheint auch Nynianne, die Merlin mit ihrer Schlauheit berückt, ihm seine Zauberkunst ablauscht und ihn für immer an sich zu fesseln weiß.

Die Operndichtung der Goldmarkschen Oper schließt sich im wesentlichen an den Inhalt der Romandichtung und der genialen dramatischen Phantasie Immermanns an. Auch hier erscheint Merlin als der Sohn Satans und einer reinen

Jungfrau; aber er dient nicht dem Bösen, er hat den Sinn seiner frommen Mutter geerbt, und seine Gedanken sind nur dem Höchsten und Reinsten zugewendet, die Hölle zwingt er zu des Himmels Werke. Vom König Artus und seinem Volke wird er als Verkünder der Zukunft, als Zauberer und Sänger, wie als warm fühlender Patriot verehrt. Eine gewisse Vielseitigkeit läßt sich demnach dem Helden der Oper, in welchem die mannigfachen Einflüsse der verschiedenen uns überlieferten Sagen sich wiederspiegeln, nicht absprechen.

Gleich zu Beginn der Oper muß Merlin eine Probe seiner zaubermächtigen Kraft ablegen. König Artus ist durch schnöden Verrat schwer bedrängt, schon neigt sich die schwankende Schlacht zu Gunsten seiner Feinde. Er entsendet Lancelot zu Merlin, damit er Hilfe schaffe. Dieser beschwört einen mächtigen Höllengeist „Dämon", dem er befiehlt, die Sachsen in Wolken und Nacht zu hüllen, und das heidnische Heer mit Blindheit zu schlagen. Mit grimmigem Widerstreben folgt der Dämon, denn der Macht Merlins vermag er nicht Trotz zu bieten. Aber nicht länger will er die Fesseln des verhaßten Zwanges dulden. Er beschwört die Fee Morgana, die Seherin, des Zaubers Meisterin; sie soll ihm ein Mittel künden, welche Merlins Künste breche. Die heilige Harfe wird verklingen und sein Seherblick in Nacht versinken, wenn er sich vom Ewigen abwendet und irdischer Liebe ergeben wird. Ein Weib, ein Weib! ruft der Dämon triumphierend aus. „Nun hab' ich Waff' und Wehr! Das schönste Weib, ich sah's, ich lock' es her!" Inzwischen hat König Artus die Schlacht gewonnen. Mit blinkender Wehr, mit fliegenden Fahnen, mit hellem Trompetenschall rücken die Sieger heran, vom Volk mit Jubelgesängen empfangen. Freudig stimmen die Krieger und Barden in die Jubelklänge ein, da erscheint plötzlich, ein lustig Jagdlied trällernd, das

Fräulein von der Quelle, die wilde Jägerin, Viviane, eines Herzogs Tochter. Sie gesteht Merlin vor versammeltem Volke, daß sie ihn liebe, seit sie ihn zum erstenmale gesehen. Merlin, der sie mit wachsendem Entzücken betrachtet, ist plötzlich von ihrer Schönheit gebannt. „Wie schön, o Gott, wie schön Du bist," ruft er aus. Viviane berührt seine Hand, er weist sie heftig zurück. „Fort, Weib des Unheils! Was suchst Du noch hier? Was zwingst Du so die Seele mir?" herrscht er sie an. Er will mächtig in die Seiten greifen, aber kein Ton erklingt. Auf des Königs Geheiß soll Viviane den Seher mit dem Siegeskranze krönen; er stößt sie aber von sich: „Fort! fort! Ich hasse Dich, Teufelin". Sie zerreißt den Kranz, wirft ihn Merlin vor die Füße und enteilt; Artus nimmt seinen eignen Kranz vom Haupte, und setzt ihn dem in tiefe Gedanken versunkenen Merlin auf.

Der zweite Akt spielt sich vor Merlins Tempel ab. Die Schönheit und Anmut Vivianes haben des frommen Sehers Herz berückt; ihr Bild verfolgt ihn Tag und Nacht, und vergebens kämpft er in bitterstem Jammer. Der Deus ex machina, Dämon genannt, steht aber schon auf der Lauer, das Rachewerk muß nunmehr gelingen. Viviane hat sich im Walde verirrt, und trifft vor dem Tempel mit dem Sohne der Hölle, dem Dämon, zusammen. Er erzählt ihr von der Zauberschätze wunderreicher Pracht, welche die heiligen Hallen des Tempels bergen, dessen Thor sich aber nur des Meisters Wort erschließe. Die Schilderung des Dämons hat Vivianes Neugierde gereizt, sie will und muß in den Tempel hinein, dessen Pforte sich ihrer Schönheit und ihrem Worte öffnet. Sie erblickt einen Altar und einen Schleier, den sie faßt und spielend in die Luft wirft. Plötzlich ertönen unsichtbare Gesänge an ihr Ohr. Von allen Seiten schweben Geister heran; sie feiern all ihre Schäferstunde, und lustig drehen sich die Paare

im fröhlichen Reigen. Da erscheint Merlin und der Spuk zerrinnt. Viviane will den Schleier ergreifen, doch Merlin hält sie zurück. „Wenn ich den Schleier ums Haupt Dir führte, wenn er Dir nur die Locken berührte: Weh Dir! Die holden Gebüsche versänken um Dich, Felsen umschlössen Dich fürchterlich, hier lägst Du fest, unrettbar festgebannt". Viviane, entsetzt, will sich entfernen, doch Merlin hält sie zurück, sein Haupt möchte er an ihre Schulter lehnen, sie liebend umfangen und an sein Herz drücken. Es folgt nunmehr das große Liebesduett, eine in Makartschen Farben getauchte Szene. Während beide liebestrunken sich umfangen, ertönt Geschrei und Tumult hinter der Szene; Modred, der Verräter, hat Artus' Thron geraubt, besetzt ist Stadt und Schloß. Die süße Schäferstimmung Merlins nimmt ein jähes Ende, er wird sich plötzlich seiner Schuld bewußt, er muß zurück „zum Quell der Gnaden". Viviane kann die rasche Sinnesänderung ihres Geliebten nicht fassen: „ich lasse Dich nicht, ich töte Dich, Merlin." Sie wirft ihm den Schleier über das Haupt, und mit einem Schlage ist die Szene verändert; wir erblicken Merlin mit glühenden Ketten auf einem Felsen angeschmiedet; durch die Lüfte gellt das wilde Lachen des Dämons, Viviane stürzt zu Boden. Die Fee Morgana erscheint ihr im Traum, um ihr zu verkünden, daß die Liebe, welche stärker als der Tod, des Unheils Mächte zwingen und Merlin ewiges Heil erringen werde. Dem der Übermacht der Feinde erliegenden König kann Merlin keine Hilfe bringen, die Ketten haben ihn festgeschmiedet, machtlos ist er der finsteren Gewalt verfallen. „Aber frei muß ich sein, mein Volk muß ich erretten: und wäre es die Hölle, die mich befreit! Und sollt' ich verdammt sein in Ewigkeit!" „Es sei", ruft der Dämon. Die Ketten fallen, Merlin ist frei und erkämpft dem König den Sieg. Doch zum Tode verwundet kehrt er aus der Schlacht zurück.

Viviane will ihren Geliebten nicht überleben, und ersticht sich. Die Liebe hat sich stärker denn der Tod erwiesen, und der dumme Teufel ist wieder einmal der Geprellte.

Aus dieser kurzen Rekapitulation des Inhalts der Operndichtung dürfte schon zur Genüge hervorgehen. daß es derselben an einer psychologisch begründeten und fortschreitenden Handlung in ganzen fehlt. Diesen wesentlichen Mangel vermag weder die schöne, edle Diktion des Librettos, dessen Sprache sich zuweilen, wie im Liebesduett des zweiten Aktes, zur höchsten poetischen Schönheit steigert, noch die wirksame und charakteristische Musik Goldmarks abzuschwächen und zu verdecken. König Artus und sein Gefolge, die nicht weniger denn dreimal in Not und Bedrängnis geraten, haben eine mehr dekorative Bedeutung, sie bilden mehr die Folie der übrigen Handlung. Bei Merlin selbst ist jedes selbständige, auf eigenem freien Willen beruhende Wollen und Handeln ausgeschlossen, er ist durch seine Liebe zu Viviane der Macht des Dämons verfallen, welcher bislang Merlins Zaubermacht unterthan gewesen. Und hier kommen wir auf jene Stelle der Oper zu sprechen, die uns als die anstößigste erscheint. Merlins edler und hochstrebender Geist muß untergehen und verderben, sein besseres Selbst soll er verlieren, weil er ein Weib liebt. Viviane ist aber keine Kundry, sie sucht Merlin nicht durch raffinierte Verführungskünste an sich zu fesseln, sondern sie ist ein naives, unschuldiges Naturkind, die ihn aus voller Seele liebt. Als die Menge einst auf ihn wies und sie sein Lockenhaar im Winde wehen sah, zum erstenmale ihm in das strahlende Auge „so weich, so gnadenvoll" blickte, da schlich sie fort und wollte fast vergehen vor Weh und Wonne. Von einem solchen Wesen sich geliebt zu wissen, hätte den Sänger erst recht begeistern sollen, voll und freudig die Saiten zu rühren und das hohe Lied der Liebe zu singen, — zumal Merlin nicht etwa Haus-

kaplan weiland Gregors VII. war. Aber solche Widersprüche ohne tieferen Sinn und Begründung entstehen eben, wenn die natürliche Logik bei Seite geschoben und die Magik, der Deus ex machina zu Hilfe gezogen wird. Ein Zauber zerstört den andern, und schließlich gehen alle am Zauber zu Grunde.

Wie alle Werke von Goldmark, so bekundet auch sein Merlin den ernsten, seine eigenen Wege wandelnden Musiker. Dem Einflusse Wagners, der romantischen Schule überhaupt, hat sich Goldmark nicht zu entziehen vermocht, und dies gereicht seiner Oper nur zum größten Vorteil. Die Hauptsache ist und bleibt, daß der Opernkomponist die ihm gewordenen Einflüsse eines bedeutenden Meisters nicht geistlos, mechanisch, sondern in selbständiger und eigenartiger Weise verwertet, daß in einem Wort seine Schöpfungen den Stempel einer bestimmten Individualität tragen. Und dies ist bei Goldmark der Fall, welcher in seinem Merlin eine Verschmelzung von Neuromantik mit der geschlossenen musikalischen Kunstform versucht hat. „Die Königin von Saba" mag eine größere Selbständigkeit des Schaffens, eine größere Originalität in der Gesammtfaktur bekunden, in Merlin pulsiert ein frischeres, gesünderes Leben, wir möchten sagen, die ganze Oper trägt eine mehr realistische Färbung. Es zeugt von der hervorragenden musikalischen und dramatischen Befähigung Goldmarks, daß er für zwei so grundverschiedene Stoffe den richtigen Stimmungston fand. Der künstlerischen Eigenart des Komponisten, seinem hervorragenden koloristischen Talent mußte die Dichtung Lipiners ganz besonders zusagen; was ihr an dramatischem Fluß abgeht, ersetzt sie durch die warme Stimmung, welche die einzelnen Szenen durchströmt. Und hier setzt die Musik mit dem ganzen Reichtum der ihr zu Gebot stehenden Mittel ein. Den Dramatiker bekundet das große Ensemble des

ersten Akts, das Septett mit Chor, eine Szene von großer Kraft und Schönheit der Empfindung, von leidenschaftlicher Steigerung des Ausdrucks, eine Szene von solch dramatischer Gewalt, wie seit Wagner keine mehr geschrieben worden ist. Den Höhepunkt bildet für uns das große Duett zwischen Merlin und Viviane im zweiten Akt. Wir haben bereits bemerkt, daß sich hier die Sprache des Dichters zur höchsten poetischen Schönheit erhebt. Hier setzt auch Goldmark mit seiner ganzen schöpferischen Kraft ein, und läßt ein in den glühendsten Farben getauchtes Bild vor uns erstehen. Hier pulsiert ein leidenschaftliches, tiefes Empfindungsleben von überzeugender Gewalt. Eine schöne, wirkungsvolle Szene ist auch jene der Morgana im dritten Akt. Wie eine freundliche, anmutige Idylle umfängt uns die vierte Szene. Der Geliebte ist frei. Selige Frühlingsstimmung ist in Vivianes Herz eingezogen, die Bäume ergrünen, die Rosen erblühen, alles soll singen, alles soll blühen. Die Jungfrauen nahen, um ihre Herrin mit Blumen zu schmücken. Goldmark weiß hier so schön, so weich, so warm zu singen, daß uns diese Szene von berückendem Reiz und Wohllaut mit eine der liebsten des Werkes ist. Da ertönen, immer näher kommend, die klagenden, grell dissonirenden Klänge eines Trauermarsches, die Krieger bringen den sterbenden Merlin; der Dämon macht seine Rechte geltend, doch Viviane besiegt seine Macht und die Liebenden sterben vereint. Den Schluß bildet eine Analogie zu jenem des „fliegenden Holländer"; auch hier wird die Macht der Hölle durch die Liebe überwunden, welche, um den Geliebten zu retten, freiwillig in den Tod geht.

Wir haben in der Oper Merlin, trotz all ihrer einzelnen Schwächen, ein Werk vor uns, das unbedingt zu den bedeutendsten gehört, die seit Wagner geschaffen worden sind. Überblicken wir die Werke unserer dramatischen Litteratur, so begegnen wir meistens nur Eintagsfliegen; es fehlt ihnen

der dramatisch-musikalische Nerv, ein ausgesprochener Charakter. Ist nun auch Goldmark im Grunde genommen ein Epigone, welcher die Einflüsse der Meister der Romantik in sich aufgenommen, so hat er dieselben doch selbständig verwertet, gleichsam geistig amalgamiert, und seinen Schöpfungen das Gepräge einer scharf umrissenen Individualität zu geben gewußt. Wie seine „Königin von Saba", so wird auch Merlin mit dem Zauber seiner Harfe sich in die Herzen hineinsingen.

Die Perlenfischer.

Oper in drei Akten von George Bizet.

(September 1887.)

Einer der interessantesten und eigenartigsten Komponisten auf dem Gebiete der modernen französischen Oper ist unstreitig George Bizet, dessen früher Tod um so mehr beklagt werden muß, als sein hervorragendes, mit ernstem künstlerischen Wollen und Streben gepaartes Talent wohl noch manches schöne, vielleicht bedeutende Werk gezeitigt haben würde. Bei seinen Landsleuten selbst hat er diejenige Anerkennung nicht gefunden, welche sein Schaffen verdient hätte. Erst „Carmen" jubelten die Pariser zu; vielleicht galt aber der Enthusiasmus mehr dem pikanten Stoff, als der geistvollen Musik. Für Bizet selbst kam der aufmunternde Erfolg zu spät, die Triumphe, welche seine letzte Oper überall feierte, fanden ihn nicht mehr am Leben.

Wenn wir Bizets künstlerischen Lebensgang verfolgen, so müssen wir vor allem eine durch die verschiedenen Mißerfolge nur vorübergehend getrübte, niemals gehemmte Schaffensfreude, die Energie und Ausdauer in der Verfolgung der einen, als höchsten Lebenszweck erkannten Aufgabe, rück-

haltlos anerkennen. Eine Zeit lang schien es freilich, als habe Bizet der dramatischen Laufbahn gänzlich entsagt, nachdem seine beiden großes Opern: „Les pêcheurs de perles“ und „La jolie fille de Perth“ keine Gnade vor dem Pariser Publikum gefunden hatten. Doch hielt die nur zu begreifliche Mißstimmung nicht lange an, er wandte sich wieder der Oper zu, um dann bald darauf in ein frühes Grab zu sinken.

Wie ernst und lauter Bizets künstlerisches Streben war, beweist ein Beispiel aus seiner frühesten Schaffensperiode. Sein erstes Debüt hatte er mit einer Operette: „Le docteur Miracle“ bestanden; Bizet sowie Lecocq trugen den von Offenbach, dem damaligen Direktor der „Bouffes“ ausgesetzten Preis für die beste Operette gemeinschaftlich davon. Während aber Lecocq die weniger dornenvolle Bahn der leichtgeschürzten Operette weiter wanderte, wandte Bizet sich der ernsten dramatischen Kompositionsgattung zu. Er warf sich auf das Studium der deutschen Meister. besonders der Werke der Romantiker und Richard Wagners, dessen Einflüsse wir gerade in den „Perlenfischern“ deutlich erkennen. Nicht weniger befruchtend auf sein Schaffen wirkte ein längerer Aufenthalt in Italien; inmitten der schönen Natur und der herrlichen Kunstschätze des Südens, fühlte er sich zu ernstem Wirken angeregt. Aber auch dem Volksgeist hat er manche feine, sinnige Züge abgelauscht, welche seinen Opern ein gewisses nationales Kolorit verleihen. Hier, im sonnigen Süden, mag wohl seine Oper: „Die Perlenfischer“ entstanden sein.

Das Werk bekundet vorab das ernste Streben nach dramatischer Wahrheit, nach Vertiefung des musikalischen Ausdrucks, und wir können es wohl begreifen, daß die Oper, welche dem damaligen Geschmack der Pariser durchaus keine Konzessionen machte, bei der ersten Aufführung im Jahre 1863

nicht gefiel. Bizet vermeidet in dem Werke durchaus die tändelnde Phraseologie so vieler französischer Opernkomponisten, er schreitet auch nicht auf den Stelzfüßen eines hohlen deklamatorischen Pathos daher, noch weniger kümmert er sich um den Kanon des Conservatoire.

Bizet hat sich seinen Stil selbst gebildet. Wie „Carmen", so trägt auch die ältere Oper eine durchaus selbständige Physiognomie. Nicht als ob Bizet ein originales Genie sei; auch er ist in seiner Art Eklektiker, welcher die verschiedenen musikalischen Strömungen der Zeit mit seiner Individualität amalgamiert hat. Diese Individualität ist aber eine stark ausgeprägte, eine viel selbständigere und originellere, als die des französischen Wagnèr, wie unsere westlichen Nachbarn ihren Camille Saint-Saëns zu nennen belieben, welcher Lohengrin höchstens an einem kalten Winterabend in der Kaminecke zu studieren pflegt, um sich ob der teutonischen Barbarismen patriotisch zu entrüsten. Saint-Saëns hat die Einflüsse der deutschen Schule nur äußerlich auf sich wirken lassen, sie bilden nur das Gewand, um die hohle Phrase zu verhüllen, die Armut an eigenen Ideen zudecken zu helfen. Keine seiner Opern hat einen dauernden Platz auf dem Repertoire sich zu erobern gewußt, die meisten haben sogar im „geistigen Mittelpunkt der Welt", wie Viktor Hugo die französische Metropole einst nannte, nur einen Höflichkeitserfolg errungen. Da zeigt denn Bizet doch ein ganz anderes Gesicht. In seinen Werken herrscht nicht das Scheinleben eines mit sich selbst kokettierenden Pathos, wir begegnen wenigstens keinen musikalisch auswattierten Marionetten.

Während in „Carmen" neben dem ernst-tragischen Zug, welcher sich durch das Ganze zieht, uns auch jener leichtflüssige, liebenswürdige Plauderton entgegenklingt, die entzückende Grazie uns entgegenlacht, deren Vorbild die Muse Aubers war, geht durch die „Perlenfischer" ein mehr düsterer

Ton, welcher auch auf die helleren, freundlicheren Szenen seinen Schatten wirft. Das dramatische Talent Bizets tritt besonders in dem großen Finale des zweiten, sowie im großen Duett zwischen Zurga und Leïla und in den darauf folgenden Szenen des dritten Aktes zu Tage. Von melodischem Wohllaut und edler Empfindung getragen sind die Einzelgesänge, welche zuweilen, wie auch die Chöre, von eigenartigem Kolorit sind. Wie Bizet in „Carmen" dem Ganzen eine nationale Grundfärbung zu geben wußte, so finden wir auch in dieser Oper, deren Handlung sich in Indien abspielt, bereits das Bestreben, das gesamte technische Material der Grundstimmung anzupassen. Die seltsamen Harmonien tragen gewissermaßen einen exotischen Charakter, welcher sich zum Teil auch in den Gesängen, wie z. B. in der träumerischen Romanze Nadirs: „Ich höre wie im Traume", ausspricht, oder in der Kanzone Leïlas und Nadirs, die an den psalmodierenden, in wenigen Intervallschritten sich bewegenden Gesang der Orientalen erinnert. Auch die Instrumentation, welche überhaupt feine Züge aufweist, errinnert an Wagner. Doch sehen wir uns zunächst das Libretto an.

Es ist gerade kein neues Sujet, welches die Herren Carré und Cormon in ihrem Libretto behandelt haben, aber der Stoff ist mit Geschick und feinem Verständnis für das Szenisch-Wirksame ausgeführt. In den beiden ersten Akten nimmt die Handlung einen lebendigen Fortgang; die einzelnen Szenen sind geschickt gruppiert, und dem Komponisten ist zu glänzenden Stimmungsbildern, zur musikalischen Illustration dramatisch erregter Momente genugsam Gelegenheit geboten; im dritten Akte jedoch wurde die dramatische Vernunft einem drastischen, nichts weniger als außergewöhnlichem Theatereffekt geopfert. Die Herren Carré und Cormon hatten nicht den Mut, die Oper tragisch zu schließen; das zum Tode verurteilte Liebespaar durfte unter keinen Um-

ständen den glücklichen Flitterwochen entzogen werden, sie mußten sich haben, wie man dies von jedem wohlgesitteten Roman verlangt. Da nun aber ein solcher Schluß nicht vernunftgemäß begründet werden konnte, so nahmen die Verfasser zum Deus ex machina, welcher hier durch ein Halsband vertreten ist, ihre Zuflucht. Der edle, für uns aber ziemlich interesselose Freund Zurga, hat Leïla vor Zeiten in schwerer Lebensgefahr ein Collier verehrt. Leïla übergibt den Schmuck einem jungen Fischer, damit er denselben, wenn ihr Leid zu Ende, der Mutter als letzten Gruß überbringe. Zurga erkennt das Geschenk als das seinige, und dankbaren Sinnes beschließt er, Leïla zu retten. Er zündet das Lager seiner Genossen im kritischen Moment an, verhilft hierdurch dem Liebespaar zur Flucht, und opfert sich in anerkennenswerter Großmut der Wut des Volkes, welches ihn dem Feuertod überantwortet.

Im Mittelpunkt der Handlung steht Leïla, die der Gottheit geweihte Priesterin, welche der irdischen Liebe keinen Raum in ihrem Herzen gewähren darf, und die leiseste Übertretung mit dem Tode sühnen muß. Wir begegnen einem ähnlichen Sujet in verschiedenen früheren Opern, so im „Unterbrochenen Opferfest von Winter, in der „Vestalin" von Spontini, in „Norma" von Bellini. In allen Fällen siegt aber das Herz über die religiöse Satzung.

Die beiden Freunde Zurga und Nadir haben schon früher im Tempel zu Kandy Leïla erblickt, in leidenschaftlicher Liebe sind sie zu der schönen Priesterin entbrannt; damit aber nichts ihre Freundschaft trübe, haben sie geschworen, dem Besitz des göttergleichen Wesens zu entsagen, niemals ihr Antlitz wieder zu sehen. Nadir hat sich freiwillig in die Wälder zurückgezogen, aber nicht um die Neigungen seines Herzens zu ertöten, sondern um seinen Eid zu brechen und der Geliebten überall hin zu folgen. So erscheint er

plötzlich wieder unter den Genossen seines Stammes, welche Zurga soeben zu ihrem Anführer, zum Schützer und Wahrer ihres Rechts ernannt haben. Die beiden Freunde tauschen alte Erinnerungen aus; das berückende Frauenbild Leïlas steigt vor ihren Blicken auf, und sie schwören aufs neue, „weit hinaus mit Wolken und Winden" zu fliehen „vor des Herzens Not." Da nahen sich die Ältesten des Stammes mit der aus fernem Lande stammenden Priesterin, welche durch ihr Gebet gefahrbringende Winde und Wellen der Küste fernhalten soll. Sie muß schwören, nur der Gottheit zu leben und jeder Liebesregung zu entsagen; auf die Übertretung des Gelübdes steht die Todesstrafe. Nadir erkennt die Geliebte, kaum vermag er seine Erregung zu verbergen. Aber in dunkler Nacht schleicht er zu ihr, sie tauschen heiße Liebesküsse aus, werden überrascht und zum Tode verurteilt. Doch Zurga kann seinen Freund nicht dem Tode opfern, er schenkt ihm und Leïla die Freiheit. Als aber Nurabad der Priesterin den Schleier lüftet und Zurga Leïla erkennt, faßt wilde Eifersucht sein Herz; er kennt keine Gnade, kein Mitleid mehr, sie müssen sterben. Hätten die Librettisten dieses tragische Moment nicht durch das unglückliche Halsband abgeschwächt und verwässert, sondern mit dramatischer Konsequenz weiter geführt, dann würde das ganze Werk eine wesentlich andere Physiognomie erhalten haben. So haben sie nun aber auch dem Komponisten jede Gelegenheit benommen, eine musikalische Steigerung zu erzielen, welche dem ganzen einen wirkungsvollen, dramatisch vollauf befriedigenden Abschluß gegeben hätte.

Wenn wir aber von dem unglücklichen Schluß der Oper absehen, so hat die Partitur uns so manches Schöne und Interressante enthüllt, daß dem Werke die künstlerischen Sympathien nicht versagt werden können. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß die mannigfachen musikalischen Strömungen

der Zeit auf Bizets Schaffen anregend und befruchtend eingewirkt haben. Wo haben wir aber die Genies, welche uns etwas ganz Neues zu sagen wissen, wo sind sie, jene Opernkomponisten, die nur vom eigenen Kapital zehren? Bizet gehört immerhin zu jenen wenigen, welche noch so viel Eigenes besitzen, daß sie nicht ausschließlich auf den Besitz anderer angewiesen sind. Es gibt nichts Leichteres, aber auch nichts Kleinlicheres, als die so beliebte Jagd nach Reminiscenzen; man vergißt in der Regel, daß wenn auch ein Gedanke selbst nicht mehr ganz neu, die dialektische Fortbildung desselben neue und interessante Gesichtspunkte eröffnen kann. Der Komponist ist mehr als jeder andre Künstler Stimmungen unterworfen. Dieselben bestimmen sein Schaffen in derselben Weise wie die ihm gewordenen Eindrücke andrer Schöpfungen, deren Grundfaden er aufgreift, um uns dann Wege zu führen, die wir früher nicht gegangen sind. Auch Bizet gehört zu jenen mit künstlerischer Phantasie begabten Naturen, welche in ihren Werken die fremden Einflüsse wohl erkennen lassen und eine Weile uns wohlbekannte Wege führen, um dann plötzlich einen weniger bekannten Pfad einzuschlagen, auf dem uns manch seltene Blüte erschlossen wird, wir manche schöne, uns fremde Blume erschauen. Bizet hat vor allem die ihm gewordenen Eindrücke in selbständiger Weise verwertet, aus seinen Werken spricht eine bestimmte Individualität, die nicht nur anzuempfinden, sondern aus sich selbst heraus zu schaffen wußte. Dies müssen wir auch seiner Oper „Die Perlenfischer" gegenüber betonen. Ein großer Vorzug des Werkes besteht in der lebenswarmen Stimmung der einzelnen Szenen, in dem dramatisch lebendigen Aufbau derselben, in der vornehmen, wenn auch hier und da etwas gefühlsfeuchten Melodik, in der originellen Instrumentation, die durchaus ein charakteristisches Kolorit trägt. Was gerade die In-

strumentation betrifft, so überragt Bizet an Originalität seine französischem Kollegen. Er übertrifft sie aber auch an musikalischer Logik, und manchen deutschen Opernkomponisten an dramatischem Talent. Seine Musik ist nicht von der Reflexion angekränkelt, sie vergrübelt sich nicht in mysteriöse Tiefen, um uns die einfache Wahrheit vorzusetzen, daß ein Punkt keine Kreislinie sei. Die durch den Text, die Situation bedingte Stimmung ergreift er in ihrem Kern, und bringt sie in seiner Weise zum lebendigen musikalischen Ausdruck.

Wenn die ersten geheimnisvollen ernsten Akkorde des Vorspiels zu der Oper erklingen, dann fühlen wir uns unwillkürlich in das magische Halbdunkel eines Tempels versetzt, wohin der laute Lärm des Tages nicht zu dringen vermag. Die feierlich-schwermütige Melodie ist das Begleitungsmotiv der Priesterin Leïla, während die hymnenartige Weise, die zum erstenmal in dem Duett Nadirs und Zurgas erklingt, gleichsam das Liebesmotiv ist, welches sich durch die ganze Oper zieht. Dasselbe erscheint zum erstenmal bei der Stelle: „Da schweigen die Gesänge." Die Violinen und Bratschen wogen in leisen Akkorden auf und nieder, mit ihnen vermischen sich die Klänge der Harfe, und über allen schwebend, stimmt die Flöte jene Weise an, die später von den beiden Stimmen und den Violinen aufgenommen wird, während die Holz- und Blechbläser den harmonischen Untergrund bilden. Die Chöre des ersten Aktes sind ruhigen, gemessenen Charakters, von einem leichten Anflug tiefer Melancholie gestreift. Eine liebliche, anmutige Szene ist die Ankunft der Priesterin; von dramatischem Leben erfüllt jene, wo Leïla schwört, sich nur dem Dienst der Gottheit zu weihen. Die Romanze Nadirs: „Ich höre wie im Traume", ist von lieblicher Anmut und weicher Melodik; ein trauriger Zug mischt sich der zwischen Dur und Moll ungewiß schwankenden Weise bei, die, durch

englisches Horn und die obligaten Celli unterstützt, uns anmutet, als wandelten wir in heller Mondnacht an den Ufern des Ganges, wenn sich die Wipfel dem eintönig fortrauschenden heiligen Strome träumerisch zuneigen. Feierliche Stimmung atmet der in oratorischem Stile konzipierte Chor: „Brahma, allmächt'ger Gott", mit der schönen Stelle, wo der Sopran in langen gehaltenen Tönen die Skala der A-dur-Tonleiter heruntergleitet. Von entzückendem Wohllaut ist die Schlußszene des ersten Aktes. Leïla haucht in die mondbeglänzte Sommernacht ihre süßesten Töne; der Chor lauscht in der Ferne dem holden Sange, ihn nur zuweilen unterbrechend mit den Worten: „O singe, Holde, singe." Es ist dies eine Szene, über welcher die sonnige Anmut des Südens lacht. Wenn auch nicht neu in der melodischen Erfindung, so atmet doch eine natürliche Empfindung die träumerische Kavatine der Leïla im zweiten Akt: „Wie einst bei holder Sterne Funkeln" mit der ebenso originellen wie stimmungsvollen obligaten Begleitung von Horn und Cello, welche ein trauliches Zwiegespräch miteinander führen. Im Mittelsatz: „Er ist's! Mein Geliebter ist da!" treten Klarinette und Geigen hinzu, doch der Schluß verklingt wieder im matten Dämmerschein der Romantik. Liegt auch der musikalische Schwerpunkt dieser Kavatine mehr im instrumentalen Kolorit als in der Melodik selbst, so hat Bizet hier doch ein hübsches Stimmungsbild geschaffen. Eine Szene von dramatischem Wurf ist das Finale des zweiten Aktes, welches den musikalischen Höhepunkt der Oper bildet; eine Szene von entschiedener Wirkung, die allein wert ist, daß man die Oper nicht dem Schlummer des Archivs überantwortet. Die Kavatine Zurgas im dritten Akt ist einer der schwächsten Momente der Oper, von Gounodscher Faktur; dagegen weiß der Komponist im großen Duett zwischen Zurga und Leïla, sowie in der folgenden Szene, wo Leïla und Nadir unter den Klängen eines

Trauermarsches zum Tode geführt werden, nochmals eine schöne dramatische Steigerung zu erzielen. Dann kommt aber das unglückliche Halsband dazwischen. Dieser künstliche, forcierte Schluß der Oper sowie der Umstand, daß die Phantasie des Komponisten im dritten Akt erlahmt, gereichen der Gesamtwirkung des Werkes zum Schaden. Immerhin legt auch diese Oper von dem entschiedenen Talente Bizets Zeugnis ab.

———

Der Cid.

Große Oper in vier Akten und zehn Bildern von J. Massenet.

(Januar 1888.)

„Cid del batal", „den Herrn der Schlacht" und „Campeador", „den unvergleichlichen Helden" nannten die Zeitgenossen jenen großen und gewaltigen Kämpfer Rodrigo, welcher unter der Regierung Ferdinands des Großen und Alfons' VI. von Spanien sich den höchsten Ruhm christlicher Tapferkeit erwarb. Er ist der spanische Nationalheros geworden, dessen Thaten und Siege so viel und so oft in Wort und Lied verherrlicht und besungen wurden. Unter den deutschen Bearbeitungen ragt Herders Gedicht: „Der Cid" hervor, welches nach neuesten Forschungen, mit Ausnahme von 14 Romanzen, eine bald mehr bald weniger getreue metrische Übertragung einer französischen Prosabearbeitung der spanischen, aus dem 13. bis 15. Jahrhundert stammenden Cid-Romanzen ist. Der erste Deutsche, welcher den Cid als Opernstoff benützte, war Händel; im Jahre 1708 wurde sein „Rodrigo" in Florenz aufgeführt. Eine

Oper „Chimene" von einem C. Wagner erschien 1821 in Darmstadt, 1857 folgte in Frankfurt der „Cid" von Neeb und 1865 eine gleichnamige dramatische Schöpfung von P. Cornelius in Weimar. Auch den Franzosen und Italienern bot der dankbare Stoff vielfach Gelegenheit und Anregung zu künstlerischem Schaffen, ohne daß sich übrigens eines dieser Werke auf der Bühne hätte halten können. Ob der neueste Versuch bessern Erfolg haben, Massenets „Cid" sich dauernd dem Opernrepertoire eingliedern lassen wird, dürfte gewichtigen Zweifeln begegnen.

Gehen wir zunächst auf die Handlung ein. Am Libretto haben verschiedene Köche ihre Kunst erprobt; es sind dies die Herren Ad. D'Emery, L. Gallet und Ed. Blau. Ihre Vorbilder waren zwei von einander wesentlich verschiedene Dramen, der Cid von de Castro und jener von Corneille. Guillen de Castro, 1559—1631, ist der Dichter der berühmten historischen Schauspiele „Las mocedades del Cid", die Jugendthaten des Cid, und „Las Hazañas del Cid", die Heldenthaten des Cid, deren Grundlage die Volksromanzen des Nationalhelden sind. Das im Jahre 1636 erschienene Trauerspiel „Der Cid" von Corneille war, wie Schack in seiner dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien, Bd. II, p. 436—442 nachweist, nur ein an dem Castroschen ungeschickt begangenes Plagiat; Corneille hat gerade die schönsten Züge des spanischen Originals absichtlich oder unabsichtlich übersehen. Aus beiden Dramen haben die Autoren nun die wesentlichsten Momente herausgenommen und zu einem bunten Ganzen vereinigt; Max Kalbeck hat dasselbe für die deutsche Bühne bearbeitet.

In wenigen Einzelheiten lehnt sich das Textbuch der historischen Sage an. Don Diego, von Alter geschwächt, vermag die Schmach, welche seinem Hause widerfahren, nicht zu rächen; sein jüngster Sohn Rodrigo tritt für ihn ein,

fordert den übermütigen Gormaz zum Zweikampf heraus und erschlägt ihn. Gormaz' schöne Tochter Ximene fleht den König um Genugthuung an; aber ehe derselbe ihre Bitte beantwortet, hat der junge Held das Land von den Mauren befreit und errettet. Der König, welcher Don Rodrigos starken Arm in den wiederholten Kämpfen mit den sein Land verwüstenden Arabern, die damals auf dem größten Teil der pyrenäischen Halbinsel festen Fuß gefaßt hatten, bedurfte, wies deshalb die um Sühne flehende Ximene ab, ja er fügt noch die Worte hinzu:

„Euch erhalt ich den Rodrigo —
Wie um seinen Tod ihr jetzo,
Werdet bald ihr um sein Leben
Und um seine Wohlfahrt flehen."

Der Cid ist schon längst Ximene im stillen zugethan; auch ihr Haß verwandelt sich nach langem inneren Sträuben in heiße Liebe zu dem schönen Heldenjüngling, dessen Thaten das Land alles zu danken hat. Er wird vom König reich mit Gütern ausgestattet, und feiert fröhliche Hochzeit mit Ximenen.

Diese Züge sind im wesentlichen beibehalten, nur daß in der Massenetschen Oper Ximene und Rodrigo gleich zu Anfang als Liebende auftreten. Auch de Castro nimmt im Widerspruch mit der historischen Überlieferung an, daß Rodrigo Ximenen bereits vor dem Duell mit dem Grafen gekannt habe; Ximenens und Rodrigos Kampf zwischen Liebe und Ehre ist also nicht Corneilles Erfindung. Dieser der Sage fremde Zug, bringt in die Handlung übrigens ein treibendes dramatisches Motiv. Ximenens Liebe verwandelt sich erst in Haß, nachdem Rodrigo ihren Vater erschlagen. Don Diego spielt eine ziemlich klägliche Rolle, denn nachdem der König ihn zum Gouverneur

des Thronfolgers ernannt und der hierüber erbitterte Gormaz ihn thätlich insultiert — bei Corneille erhält er sogar eine Ohrfeige, il lui donne un soufflet heißt es in dem Text — und zum Kampfe herausgefordert, muß er die Schmach erleben, daß ihm der Degen aus der Hand geschlagen wird. Don Rodrigo rächt den Vater und erschlägt den Grafen.

Es läßt sich nun nicht verkennen, daß die Herausforderung des Grafen Gormaz, der Waffengang des letzteren mit Rodrigo und der Auftritt seiner nach Rache dürstenden Tochter, dramatische Momente sind, welche dem Komponisten Gelegenheit zu musikalisch wirksamen Szenen bieten. Leider ist jedoch hiermit, und zwar schon vor Beginn des dritten Aktes, der Kulminationspunkt der Handlung erreicht, welche sich durch die beiden folgenden Akte, trotz der von der Regie wirksam angebrachten Striche (das VI. Bild: „Im Feldlager Rodrigos" sowie das neunte: „Im Königspalast zu Granada" sind dem Blaustift verfallen), nur noch mühsam weiterschleppt. Vielleicht empfanden dies die Librettisten und der Komponist selbst, und nannten sie ihr Werk daher Oper in zehn Bildern. Dieselben stehen auch nur in loser Beziehung zu einander, und wirken mehr durch das dekorative Beiwerk als durch dramatische Wahrheit. Don Rodrigo sinkt zu einem schmachtenden, ganz gewöhnlichen Opernliebhaber herab; Ximene wird zwischen Haß und Liebe hin- und hergeschüttelt, die Infantin, welche den Helden ebenfalls liebt, weicht resigniert zurück und beschäftigt sich mit Wohlthun und Schmachten. Als Rodrigo aus dem Kampfe als Sieger heimkehrt, Ximene vor versammeltem Volke Sühne begehrt und der König, ein Schemen, dem Begehr willfahren, den Retter des Landes dem Rachedurst eines Weibes opfern will, besinnt sie sich plötzlich anders und reicht dem Cid ihre Hand mit den Worten:

„O Seligkeit, o einzige Freude, höchste Wonne!
O Du Geliebter, ewig Dein.“

Keine der Opern Massenets hat sich lange auf der Bühne behaupten können, weder sein „Manon“ und „König von Lahore“, noch seine biblischen Dramen; von allen scheint uns jedoch sein jüngstes Werk das schwächste und unbedeutendste zu sein. Cid fehlt vor allem das musikalische Rückgrat; die ganze Oper baut sich aus anempfundenen Phrasen auf, die beliebig weiter gesponnen werden können; von einer charakteristischen Eigenart der Musik haben wir nirgends etwas zu entdecken vermocht. Die dramatische Gestaltungsgabe scheint am allerwenigsten Massenet eigen zu sein. Er zeichnet freilich den Cid und die Ximene durch besondere, sagen wir: Motive aus. So wird Rodrigos Auftreten jedesmal durch ein recht unschuldiges und zudem sentimental verblaßtes Kampfmotiv begleitet; nebenher geht eine weitere Phrase, welche die Liebe des Helden und der Ximene andeuten soll, „Schmachtmotiv“ möchten wir es nennen. Doch ist auch dieses nicht in der geistigen Werkstatt Massenets entstanden, sondern baut sich aus einem von der Sonne der „Afrikanerin“ beschienenen melodischen Anklang aus dem Duett zwischen Aïda und Radames im letzten Akt der „Aïda“ auf. Überhaupt gebührt der Anempfindungsgabe Massenets die größte Anerkennung, sogar das Glockengeläute aus „Parsifal“ hat er sich mit einer unwesentlichen Modifikation angeeignet. So bietet der Cid eine musikalische Blumenlese, die einen orientierenden Überblick über die dramatischen Versuche der letzten dreißig Jahre nach der negativen Seite hin zu geben vermag. Wenn Massenet doch nur die lebensfähigen Momente in sich aufgenommen hätte, aber er bleibt überall an der Oberfläche haften, und stellt zum Teil etwas starke Zumutungen an den musikalischen Hörer. Seine Melodik bewegt sich einesteils zwischen dem

psalmodierenden Ton des Königs, und den seichten melodischen Wendungen des Rodrigo und der Ximene. Den Chören fehlt jedes charakteristische Moment; auf der einen Seite ein leeres Unisono, auf der andren eine charakterlose Zweistimmigkeit, welche von den Bässen und Tenören in der Oktave unterstützt wird. Ein frappantes Beispiel möge die Art und Weise des Massenetschen dramatischen Schaffens illustrieren. Bei der auf dem Hauptplatz von Burgos stattfindenden Frühlingsfeier, singt das Volk ein lustiges Lied, welches sich im wesentlichen zweimal die F-dur-Skala auf- und abbewegt. Als nun später der maurische Gesandte dem König den Krieg erklärt, so wird die Erregung des Volkes durch ganz dieselbe Phrase, denn anders kann man das Ding nicht nennen, illustriert. Und wie bar aller Charakteristik ist, um nur noch ein Beispiel zu nennen, der Chor der Freunde des Grafen Gormaz, als sie dem entehrten Diego ihren Spott nachsingen. So hat der Komponist auch aus dem reckenhaften Helden einen zährenreichen sentimentalen Liebhaber gemacht, der uns mehr mit Limonade als mit dem Schwert vertraut zu sein scheint; vor diesem Cid erschrickt kein Hase. Und wie trivial ist sein Heldengesang: „Du bist mein eigen, blitzende Klinge", wie banal zum Teil das große Duett zwischen ihm und Ximenen. Am besten ist noch die Partie der letzteren bedacht, obwohl der Komponist uns auch hier nichts Besonderes zu sagen weiß; aber sie hat doch wenigstens einige Momente aufzuweisen, welche unser Blut etwas stärker in Wallung bringen. Im übrigen sind sie alle rührselig, weich und verschwommen, vom Cid bis auf die schmachtende Infantin und auf den Ritter von der traurigen Gestalt, ihren erhabenen Vater, den König, hinunter oder vielmehr hinauf. Was die Instrumentation betrifft, so vermissen wir die musikalisch belebte und dramatisch wirksame Ausgestaltung; die orchestrale Homophonie dominiert, die

selbständige polyphone Führung der einzelnen Instrumente tritt der alten Opernschablone gegenüber vollständig zurück. Massenet hat hier nichts von Wagner gelernt, nur Äußerlichkeiten hat er ihm abgesehen, ohne seinen Geist zu erfassen und seine dramatischen Ziele, sein künstlerisches Wollen zu begreifen. Als ein negatives Lob des Werkes kann es nur betrachtet werden, wenn wir die Ballettmusik des dritten Aktes als eine wohlgelungene bezeichnen.

Verdis Othello.

(Januar 1888.)

Nichts bezeichnet charakteristischer die enormen Fortschritte, welche die dramatische Musik in Italien seit siebzig Jahren gemacht hat, als wenn wir die einstens so gefeierte Oper „Othello“ des illustren Maestro Rossini mit der gleichnamigen Schöpfung Verdis vergleichen. Man stelle nur den einfachen, in rührenden Tönen gehaltenen Todesgesang Desdemonas bei Verdi, neben das seiner Zeit so berühmte „Weidenlied“ der Rossinischen Oper. Hier singt die Gattin des Mohren künstliche, mit allem bunten Flitterstaat herausgeputzte Variationen, als wolle sie noch vor ihrem seligen Ende der Welt beweisen, daß ihr Geld für den Singemeister nicht auf die Gasse geworfen sei. Das Verständnis für Romantik und edle, gemütsinnige Sentimentalität, fehlte sowohl Rossini wie seinen Nachfolgern. Die italienische Oper lag vollständig in den Händen der konventionellen Arie und des Koloraturgesanges; ihr Zweck war kein künstlerischer, kein dramatischer, sondern nur ein virtuoser. Auf logische Motivierung der Handlung und psychologische Entwicklung der Charaktere wurde durchaus kein Gewicht gelegt, noch weniger auf historische und

dramatische Vernunft, und den Wünschen des Publikums kam man stets bereitwillig entgegen. So fand der „Othello" von Rossini bei seiner ersten Aufführung im Theater „del Fondo" zu Neapel wenig Beifall, dem Publikum gefiel der traurige Schluß nicht. Als nun die Oper im folgenden Jahre in Rom aufgeführt werden sollte, erfuhr die letzte Szene eine wesentliche Änderung. In dem Augenblicke, da Othello den Dolch erhebt, um Desdemona zu ermorden, erwacht letztere und bricht in die Worte aus: „Was willst du thun, Unglücklicher? ich bin unschuldig." „Ist dies wirklich wahr?" fragte der Mohr. „Ich schwöre es dir", antwortet die Senatorstochter der freien Seestadt Venedig. Und nun wandeln beide Hand in Hand tändelnd und sich liebkosend an die Rampe vor, und singen ein fröhliches Allegro aus einer andren Rossinischen Oper, ohne sich ein weiteres Leid anzuthun. Ein Pendant zu dieser Szene bildete die Aufführung des Shakespeareschen Stückes vor einigen Jahrzehnten in Paris; auch hier hatte man das Werk des großen Briten zu verbessern gesucht. Desdemona wird hier nicht erdrosselt, sondern soll durch einen elegant ausgeführten Dolchstoß in das Jenseits befördert werden. In dem Augenblick aber, wo der Liebhaber seine böse Absicht ausführen will, erscheint plötzlich der Vater Desdemonas und verhindert die blutige That, während Gratiano selbst — wie Ducis den Othello umtaufte — voll bitterer Reue seiner Geliebten zu Füßen fällt, und der Papa segnend die Hände über das Paar breitet. Also derartiger Schabernack kam nicht nur in Italien und in der Oper vor.

Während Rossini im allgemeinen mit der Musik sein lustiges Wesen trieb, hat er doch zwei Werke geschaffen, welche einen Beweis seiner genialen Begabung erbrachten: „Tell" und „Barbier". Seine Nachfolger wandelten die alten ausgetretenen Bahnen weiter, und wenn wir die

„Regimentstochter“ und „Favoritin“ von Donizetti sowie „Norma“ von Bellini ausnehmen, so sind die übrigen Opern fast alle vom Repertoire verschwunden.

Erst Giuseppe Verdi war es vorbehalten, die italienische Oper wieder zu Ehren zu bringen, und vor gänzlicher Isolierung zu retten. Wenn wir die musikalischen Wandlungen Verdis in den letzten zwanzig Jahren uns vergegenwärtigen, so müssen wir über die Kraft und Frische seines Geistes nur staunen, sein ideales Streben nach dem Höchsten und Besten, sowie die Energie, mit welcher er sich allgemach aus den Fesseln der alten italienischen Opernschablone losgerungen, nur bewundern. Wäre es Verdi nur um äußere Erfolge zu thun gewesen, so hätte er sich an den Lorbeeren, welche ihm eine „Traviata“, ein „Rigoletto“ und „Troubadour“ schufen, ruhig weiter vergnügen können. Aber er strebte höher, er horchte auf den Flügelschlag der Zeit und verstand ihn. Überraschte er plötzlich die Welt mit Werken wie „Aïda“ und dem Requiem, welche den Traditionen und der Geschmacksrichtung seines Landes in vielem widersprachen, so hat er in seinem „Othello“ die alten Bahnen vollständig verlassen, wenn auch hin und wieder die alte Liebe des Schöpfers eines „Rigoletto“ und „Troubadour“ aufflackert. Wie Verdi sich mit der dramatisch-musikalischen Richtung der Neuzeit beschäftigt hat, beweist manche Seite der Partitur seines „Othello“, welcher von der bewunderswerten Frische und schöpferischen Kraft des greisen, 73jährigen Maestro zeugt. Daß vornehmlich auch ein Richard Wagner seine jüngste Schöpfung beeinflußt hat, kann nur jemand leugnen, der die reformatorische Bedeutung des Komponisten der „Nibelungen“ durchaus negieren will und vollständig blind für die Fortschritte ist, welche die heutige Oper gegenüber jener der Vergangenheit gemacht hat. Die Gegner Wagners sollten doch einmal

so ehrlich sein und das anerkennen, was der Bayreuther Meister für die Reform der Oper gethan, wie er jeden äußeren Formelkram, alles Konventionelle, Unwahre und Unnatürliche bekämpfte, und durch seine eignen Werke, deren Bedeutung nur noch wenige zu verkleinern und zu bemängeln suchen, die Wege gewiesen hat, welche das Musikdrama künftig zu beschreiten hat. Wagner hat nicht nur eine totale Umwälzung auf dem Gebiet des dramatischen Schaffens, sondern auch auf jenem des allgemeinen Geschmacks hervorgerufen. Wir verlangen in der Oper Wahrheit, natürliche Entwicklung der Handlung, lebendige, überzeugende Charakteristik, kein Überwuchern des rein gesanglichen oder virtuosen Elements. Es mag zugestanden werden, daß das ausschließlich dramatische Prinzip bei Wagner sich zuweilen auf Kosten der rein musikalischen Faktoren ein Übergewicht verschafft hat; dies war aber nur die notwendige Reaktion gegen den alten Opernschlendrian. Und von diesem Opernschlendrian hat Verdi sich in seinem „Othello" befreit; diese Befreiung hat er aber nur Wagner zu verdanken. Er hat die Einflüsse der modernen Schule auf seine künstlerische Individualität befruchtend einwirken lassen, und nur, wenn wir dieser Individualität ihr volles Recht widerfahren lassen, vermögen wir auch das neueste, und sagen wir gleich, das bedeutendste Werk des greisen Meisters, einer gerechten Würdigung zu unterziehen.

Die Einflüsse Wagners zeigen sich schon in dem ausgezeichneten Textbuch, in der logisch fortschreitenden Handlung, welche alle nebensächliche, den Lauf derselben hemmende Momente ausgemerzt hat. Verdi stand ein Mann zur Seite, welcher in um so höherem Grade die Befähigung hierzu besaß, als er auch ein von der Wagnerschen Schule beeinflußter Musiker ist. Es ist der Schöpfer des

„Mefistofele“, Arrigo Boito, welcher sich als Dichter in seinem eigenen Lande einen größeren Namen, denn als Komponist gemacht hat. Boito hält sich streng an den Gang des Shakespeareschen Stückes, nur daß er sich den ersten Akt, die Exposition desselben, hat entgehen lassen, welche auch für den dramatischen Komponisten so dankbaren Stoff zu wirksamen Szenen bietet. Im übrigen sind die wesentlichsten Momente der Handlung beibehalten worden. Nur eine Lizenz hat sich Boito gestattet, und diese streitet gegen den vom Dichter vorgezeichneten Charakter des Jago; letzterer ist ein Schurke aber kein Mephisto, zu welchem Boito ihn in der zweiten Szene des zweiten Aktes stempelt. Er bezeichnet sich selbst als den Dämon, an den er, als seine furchtbare Gottheit, glaube. Das Kredo, welches Jago hierauf zum besten giebt, ist satanisch, und hat dem Komponisten die Anregung zu einer wirksamen Szene für den Sänger gegeben, aber dem Charakter Jagos entspricht dieselbe nicht. Im Übrigen ist wie gesagt das Libretto ein vortreffliches.

Verdi hat nicht nur mit dem alten Opernschlendrian endgültig gebrochen, und die beengenden Fesseln der traditionellen Schablone gesprengt, sondern in „Othello“ ein Werk geschaffen, welches seinen Ruhm als einen der ersten lebenden dramatischen Komponisten feststellen dürfte. Seine frühern Opern wollen wir hier gar nicht in Betracht ziehen; aber selbst mit „Aïda“ läßt sich „Othello“ nicht vergleichen, beide Werke bieten durchaus keine geistigen Berührungspunkte. In „Othello“ hat Verdi eine Oper geschaffen, in welcher der Geist deutscher Kunst lebendig geworden ist.

Wir führten bereits aus, daß den italienischen Komponisten der Sinn und das Verständnis für die reiche Welt der Romantik fehle, daß ihnen die Darstellung der

gewaltigen Regungen des Herzens versagt sei und ihren Werken jener gemüthsinnige Ton abgehe, welcher nur dem tiefsten Empfinden entquellen kann. Für Schmerz und Leid haben sie kaum andere Töne zu finden vermocht, wie für die jubelnde Freude des Herzens oder die hinreißende Leidenschaft des Schmerzes und düsterer Verzweiflung. Es ist mehr der sinnliche, auf das äußere Ohr berechnete Wohlklang ihrer leicht und sorglos daher flatternden Melodien, welche eine Zeitlang auch die deutschen Hörer gefangen nehmen konnten, als die überzeugende Sprache der Wahrheit. Mit der holden Anmut und dem bestrickenden Liebreiz, welche dem Südländer eigen, sprechen ihre Weisen zu uns, und sowohl Rossinis wie Bellinis und Verdis Werke enthalten manche Szenen, welche uns anmuten wie die schwülen, orangeduftenden Zaubernächte des Südens, oder gleich den dunklen Augen Tizianscher Frauengestalten mit ihrer verschleierten, süß-lockenden Sinnlichkeit; aber tiefere Herzenstöne vermochten sie nur selten anzustimmen, und sie sangen weiter wie der Vogel singt, wenn die Maiensonne den jungen Frühling küßt.

Schumann meinte einmal, aus Italien käme nur noch Schmetterlingsstaub herüber; Verdis Oper ist aber eine Blüthe deutschen Geistes, deren Frucht jedoch von der Sonne Italiens gereift wurde. Die sinnlich-berauschende Melodik des Südens hat sich hier zum ersten Male in den Dienst der ernsten Kunst gestellt; sie ist weniger aufdringlich geworden, hat aber an keuschem Adel, an Innerlichkeit, an geistiger Vertiefung des Ausdrucks gewonnen. Mehr denn einmal blickt uns der alte Verdi mit den bekannten Zügen an, aber auch diese leichten Reverenzen vor dem, was vergangen, erscheinen veredelt durch die Vornehmheit ihrer Bewegungen. Dies sind aber nicht die einzigen Faktoren, welche „Othello“ zu einer der bedeutendsten Opern der

Gegenwart erheben, sondern in noch höherem Grade sind es der große dramatische Zug, die lebensvolle Charakteristik, und die wundervolle poetische Stimmung, welche in vielen Szenen waltet. Ohne jemals durch in sich abgeschlossene Musikstücke den Gang der Handlung zu stören und aufzuhalten, hat Verdi doch wieder mit genialer Meisterschaft die musikalische Form — wenn auch in freier Weise gehandhabt — mit den strengsten dramatischen Anforderungen zu vereinigen gewußt. Von Szene zu Szene, von Akt zu Akt, weiß er uns mit fortzureißen; er baut Steigerung auf Steigerung, ohne je im Fluge zu erlahmen; jeder Szene, jeder Situation weiß er ein charakteristisches musikalisches Gepräge zu geben. Alles ist mit logischer Konsequenz durchgearbeitet, und dem Effekt, der Bravour, dem äußeren Schein sind in der ganzen Oper keine Konzessionen gemacht. „Othello" ist ein Werk von größtem künstlerischen Ernst; es bildet eine geistige Annäherung der italienischen Kunst an die deutsche, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, wenn wir auch bezweifeln möchten, daß „Othello" im Vaterland des Komponisten diejenige Anerkennung zu teil werde wie in Deutschland. Aber der Einfluß Verdis in Italien ist groß, und vielleicht wird sein „Othello" das künstlerische Vorbild für jüngere dramatische Talente.

Ehe wir zur Besprechung der Einzelheiten der Oper übergehen, möchten wir noch der farbenprächtigen Instrumentation gedenken, die durchaus charakteristisch gehalten ist, und sich den einzelnen Stimmungsmomenten auf das engste anschmiegt. Auch hier zeigt sich der Einfluß der deutschen Schule und namentlich jener Wagners evident, denn das Orchester nimmt im „Othello" eine ganz selbständige Stellung ein, und bildet nicht eine ausschließlich harmonische Unterlage der Gesangsstimme, sondern in seiner polyphonen Führung

einen wesentlichen Faktor des Ganzen; es führt eine eigene Sprache, welche an allem lebhaft teilnimmt.

Die Oper hat kein Vorspiel. Wir befinden uns gleich nach dem Aufzug des Vorhangs mitten in einer erregten Szene. Das am Ufer harrende Volk verfolgt mit Angst und Schrecken den Kampf des Schiffes gegen Wind und Wellen, welches Othello mit seinen Getreuen trägt, um nach glücklicher Landung desselben in Freudentöne auszubrechen. Mit dem Aufgebot aller instrumentalen Mittel ist diese Szene durchgeführt. Darauf folgt die Trinkszene des Jago, Cassio und Rodrigo. Gleich hier ist Jago meisterhaft gezeichnet, wie die einzelnen Personen überhaupt in charakteristischer Weise auseinander gehalten sind. Als der Lärm und Streit seinen Höhepunkt erreicht, erscheint Othello, um Ruhe zu gebieten. Jago hat seinen nächsten Zweck erreicht. Cassio ist nicht länger mehr Hauptmann. Desdemona tritt auf, sie bleibt allein mit Othello zurück. Und nun folgt das große Duett zwischen Beiden, welches uns wie linddu̇ftende Maiennacht umfängt. Von vier Celli con sordini begleitet, hebt leise der sehnsüchtige Gesang Othellos an; die Violinen und Bratschen mischen sich pianissimo in den Klang der Celli, als Desdemona ihr wonniges Glück besingt. In gedämpften Tönen treten die Flöten, Fagotte, Hörner und die leisen, wie Äolsharfen rauschenden Klänge der Harfe, nach und nach das ganze Orchester mit Ausnahme der Posaunen hinzu; es flimmern die Sterne und es schluchzt die Nachtigall vor Wonne und seligem Liebesglück. Wie ein schöner süßer Traum verklingt das ganze in weite, weite Fernen; man hört nur noch das leise, geheimnisvolle Wehen der Nacht, den sehnsüchtig verhallenden Triller der Nachtigall. Es ist dies eine Szene von großer Schönheit, von edler, keuscher Empfindung, von einem bezaubernden Klangkolorit.

Im zweiten Akt beginnt Jago sein Zerstörungswerk. Wie er Othellos Eifersucht auf Cassio und Desdemona zu erregen, zu höchster Wut zu entfesseln weiß, ist auch von dem Tondichter in glühenden Farben dargestellt; von Szene zu Szene steigert sich der Ausbruch der wilden Leidenschaft des Mohren. Aber auch an lieblichen Kontrasten fehlt es nicht; so athmet jene Szene, wo im Hintergrund die nichtsahnende Desdemona erscheint, von Frauen, Kindern und Seeleuten umringt, welche ihr unter dem Klang der Guitarren Blumen und Geschenke überreichen, die holdeste Anmut, die liebenswürdigste Stimmung. Das Duett zwischen Desdemona und ihrem Geliebten ist von entzückendem melodischen Reiz, das Quartett zwischen beiden, Jago und Emilia, von charakteristischem Ausdruck und von hoher Schönheit; wir erinnern nur an die Worte Desdemonas: „Laß nicht im Zorn mich gehen." Den dramatischen Höhepunkt der Oper bildet aber das folgende Duett zwischen Othello und Jago; und wenn der Mohr sein wildes, unartikuliertes: „Kommst Du herangekrochen, scheußlicher Drache? Ha! Rache! Rache! Rache!" ausstößt, dann fühlen wir uns im Innersten ergriffen von der Macht dieser Leidenschaft, welcher der Tondichter eine solche Sprache zu verleihen wußte.

Man sollte glauben, daß nunmehr die künstlerischen Mittel Verdis erschöpft seien, und kaum noch eine höhere Steigerung möglich wäre. Aber das ist gerade das Große in dieser Oper, daß nie ein Stillstand eintritt, niemals eine Erschöpfung sich bemerkbar macht: unaufhaltsam reißt Verdi uns weiter, und überrascht uns stets von neuem durch sein dramatisches Genie; so in der großartigen Szene des dritten Akts, wo Othello Desdemona der Untreue, des Verraths beschuldigt, sowie in dem großen Schlußensemble. Jago ist am Ziele angelangt; Desdemona gedemütigt, beschimpft

vor dem Volke, und Othello, welchem Schmerz, Verzweiflung und rasende Wut die Besinnung geraubt, liegt bewußtlos am Boden. Diese Szenen sind mit einer dramatischen Wahrheit dargestellt, mit einer musikalischen Genialität behandelt, daß man sich dem gewaltigen Eindruck derselben nicht entziehen kann, und die geistige Kraft und Größe des Mannes bewundern muß, der solches zu schaffen wußte.

Der vierte Akt ist in seiner ersten Hälfte eine wundersame, vom Hauche echtester Poesie belebte Idylle. Es ist Nacht, Desdemona mit Emilia allein. Trübe Gedanken umfloren ihr Gemüt, und während die Frau Jagos ihr das Haar löst, singt sie eine längst vergessen geglaubte rührende Weise von der Trauerweide. Sie schickt die Dienerin fort und betet zur Jungfrau Maria. Ein heiliger Friede waltet in dieser Szene, eine Stimmung, durch welche sich ein leiser Ton schmerzvollen Leides, ein rührender Zug innigster Ergebung hindurchzieht. So fromm, so keusch, so wahr empfunden ist dieser erste Teil des letzten Aktes, daß wir ihn zum Schönsten zählen, was die ganze Oper enthält. Desdemona hat sich zur Ruhe begeben, sie ist friedlich entschlummert. Othello tritt ein, und bei seinem Kuß erwacht sie. Und nun folgt jener erschütternde Moment, welchen wir aus Shakespeares gleichnamigem Stück kennen. Verdi weiß uns nochmals durch den machtvollen musikalischen Aufbau dieser Szene zu packen und zu erschüttern; mit einem leisen motivischen Anklang an das Liebesduett des ersten Akts stirbt Othello, und die Oper schließt in verhallenden Akkorden.

Das Werk hat in Hamburg einen großen Erfolg davongetragen, dasselbe wird sich sicherlich auf dem Repertoire aller größern Bühnen einbürgern.

Faust.

Musikdrama in einem Vorspiel und vier Akten, nach Goethes „Faust" (I. Teil) von Heinrich Zöllner.

(Februar 1888.)

Wir müssen gleich mit dem Bekenntnis beginnen, daß wir den Goetheschen „Faust" für einen durchaus ungeeigneten Opernstoff halten, denn das geistige Streben zum Erfassen des Absoluten kann niemals durch die Musik dargestellt werden. Faust behandelt ein Problem, welches die höchste Spannung des Geistes, die Abkehr von aller Sinnlichkeit verlangt. Etwas anderes ist es, wenn die Posse, das Singspiel und, wie in neuerer Zeit geschehen, die burleske Operette sich einzelner Momente der alten Volkssage von Faust bemächtigen und sie in ihrer Weise darstellen, denn hier wird keinem selbständigen poetischen Kunstwerke zu nahe getreten. Ebensowenig hat die gleichnamige ernste Oper Spohrs mit der Goetheschen Tragödie etwas zu schaffen; in ihr spielt der Zauberkünstler Faust die Hauptrolle. Er hat sich dem Teufel verschrieben, welcher unter dem Namen Mephisto sein steter Begleiter ist. Wohl strebt auch er nach dem Guten, aber er unterliegt seiner sinnlichen Begier, und der Teufel fährt am Schluß der Oper mit ihm

zur Hölle. Gounod hat die Goethesche Dichtung nach den Bedürfnissen der Musik umgeformt; die Dichtung selbst ist dabei freilich sehr zu kurz gekommen, aber der Librettist hat sich doch nicht für berufen gehalten, der ganzen Tragödie ersten Teil wörtlich zu benutzen, sondern nur einzelne, wenn auch lose unter sich verbundene Szenen in Musik zu setzen. Arrigo Boito hat in seinem „Mefistofele" beide Teile der Tragödie zu einem musikalischen Hexenbrei zusammengekocht, dessen Wirkung der Partitur sofort eine ehrenvolle Stellung in den Theaterarchiven bereitete. Auch Zöllner hat seine Kraft wie das Ausdrucksvermögen der musikalischen Kunst überschätzt, als er daran ging, eine Tragödie in Töne umzusetzen, welche das Titanenringen um das ewig Unergründliche darstellt; in Faust hat Goethe den Menschen in der Dualität seiner Natur sich selbst gegenübergestellt, im Wissen und Wollen, im Erkennen und Genießen, in Gewißheit und Zweifel, in Wahrheit und Irrtum. Wie kann nun die Musik diesem geistigen Prozeß ihre Worte leihen, welche der gedanklichen Bestimmtheit entbehren? Wie soll sie philosophische Reflexionen, tiefsinnige und geistvolle Erörterungen über das Wesen alles Seins ausdrücken? Sie kann nur die Empfindungen ausklingen lassen, welche das Herz bewegen; dem Gedanken selbst steht sie ohnmächtig gegenüber, ist sie nur ein unverständliches Lallen. Musikdrama nennt Zöllner sein Werk, vergißt aber, daß hier eine bestimmte Empfindung und ein bestimmter Wille in den Vordergrund treten müssen, wir eine lebhaft fortschreitende Handlung verlangen.

Widerspricht es dem Wesen der Musik, Spekulationen des Denkens darzustellen, so verstößt es noch mehr gegen die Pietät, welche man einem Kunstwerk von der Bedeutung eines Goetheschen Faust schuldig ist, wenn, wie im vorliegenden Falle, der Komponist mit einer Unbefangenheit,

die an Naivetät grenzt, den „Faust“ auf den Seziertisch legt, hier die willkürlichsten Striche macht, dort Szenen verstellt, den Gedankenzusammenhang zerreißt, — in einem Wort das Werk des großen Dichters gleichsam als herrenloses Gut betrachtet, auf welchem jeder Komponist, der den Beruf in sich fühlt, als musikalischer Faust-Interpret aufzutreten, nach freiem Ermessen herumwirtschaften darf. Hiergegen muß entschieden protestiert werden, und zwar nicht nur im Namen des guten Geschmacks, sondern auch im Interesse der Meisterschöpfungen unsrer großen Dichter. Wer bürgt uns dafür, daß nicht morgen ein andrer Komponist die Goethesche „Iphigenie“ oder den „Tasso“ seiner Scherenthätigkeit unterwirft, oder etwa den „Wallenstein“ einer seinem musikdramatischen Bedürfniß entsprechenden Kürzung und Verrenkung unterzieht? Daß Heinrich Zöllner von einer gewissen Willkür nicht freizusprechen ist, werden wir nunmehr an einigen Beispielen nachweisen.

Gleich im Prolog erlaubt sich Zöllner Goethe zu korrigieren. Nach den Worten des Herrn: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt“, läßt Zöllner den Mephisto sofort antworten: „Mir ist für meine Wette gar nicht bange“ ꝛc. Diese Rede ist doch mit der unmittelbar vorausgehenden des Herrn logisch verbunden, welche mit den Worten schließt: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ Nun hat Zöllner freilich, um keinen offenbaren Unsinn zu bringen, die Worte Mephistos: „Schon gut! nur dauert es nicht lange“ gestrichen, bringt aber den vorangehenden Passus des Herrn dann hinterher. Die Worte des Herrn: „Doch ihr, die echten Göttersöhne“ ꝛc. legt Zöllner den Erzengeln in den Mund, um einen kleinen Ensemblesatz zu gewinnen. Will man einen Einblick in die Thätigkeit des Librettisten thun, so möge man den Monolog des Faust bei

Goethe mit jenem bei Zöllner vergleichen. Was soll man dazu sagen, wenn er nach der Stelle: „Drum hab' ich mich der Magie ergeben, ob mir durch Geistes Kraft und Mund nicht manch Geheimnis würde kund"; sich über die nächsten vier Zeilen einfach hinwegsetzt, und ruhig, trotz des Semikolons fortfährt: „Schau alle Wirkenskraft und Samen, und thu nicht mehr in Worte kramen." Weiß Herr Zöllner denn nicht, daß ein Nachsatz ohne Vordersatz ein Unding ist? Der ganze Monolog besteht in dem Musikdrama „Faust" nur aus einzelnen, aus dem Zusammenhang gerissenen und aneinander geleimten Sätzen. Die Szene mit dem Erdgeist, das Zwiegespräch mit Wagner, sowie auch zum größten Teil das folgende Selbstgespräch Fausts sind beibehalten. Nach den Worten: „Nicht dir? Wem denn? Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal dir!" macht Zöllner einen großen Strich und läßt Faust gleich fortfahren: „Doch warum heftet sich mein Blick" bis zu: „Ich grüße Dich, Du einzige Phiole"; dann werden noch einige Sprünge gemacht, bis der Chor der Engel und der Weiber einsetzt.

Die Szene vor dem Thore, mit welcher der zweite Akt beginnt, ist bis auf mehrere Striche und die Stellung des Soldatenchors an den Anfang, beibehalten. Die folgende zwischen Faust und Wagner ist auf einen kleinen Bruchteil reduziert, der Monolog des Faust: „Verlassen habe ich Feld und Auen" auf ein Minimum zusammengestrichen, ebenso die Szene zwischen Faust und Mephisto. Die größten Willkürlichkeiten mit der Goetheschen Tragödie hat sich Zöllner aber mit jener Szene erlaubt, wo Faust erwacht und Mephisto in das Zimmer tritt. Hier hat er einfach alles untereinander geworfen, und mit einem wahren Vandalismus das Gedicht mißhandelt. Gleich nach der ersten Rede Mephistos: „So gefällst du mir", macht



Zöllner einen großen Sprung. Und nun geschieht das Unglaubliche. Nachdem nämlich Mephisto die Worte gesprochen: „Bedenk' es wohl, wir werden's nicht vergessen; du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut" — man kann schon hieraus ersehen, wie alles zusammengeleimt ist —, blättert Zöllner ruhig einige Seiten zurück, und flickt die bei Goethe vorausgegangene Szene, die Worte Fausts: „Wenn aus dem schrecklichen Gewühl" ꝛc. daran. Nach der Stelle: „Und Fluch vor allem der Geduld!" werden die hierher gar nicht gehörenden Worte Mephistos: „Blut ist ein ganz besonderer Saft" von einem — Geisterchor gesungen. Alsdann blättert Herr Zöllner wiederum einige Seiten vor und läßt Faust singen: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen!" Kaum sind diese Worte verhallt, so wird uns, ohne irgend welche zwingende Veranlassung, eine kleine Szene aus der Hexenküche vorgeführt. Mephisto reicht Faust die Schale mit dem verjüngenden Saft. Nachdem er ihn getrunken, folgt die bei Goethe voraufgegangene Erscheinungs-Szene, worauf Zöllner dann wieder zum ursprünglichen Schluß zurückkehrt.

Wir denken, diese Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, wie Zöllner mit dem Lebenswerke des Dichterfürsten umgesprungen ist, und da er alles wörtlich der Dichtung entnommen hat, so fordert ein solches Verfahren den entschiedensten Protest heraus. Im dritten Akt tritt endlich Gretchen auf, und die Handlung geräth in Fluß; es folgen dann die bekannten Szenen, wie sie bei Goethe aufeinander folgen, d. h. jene, an welchen Gretchen beteiligt ist, mit Ausnahme der Kirchenszene. Auch hier hält sich Zöllner streng an die Goetheschen Worte; hier hat aber der Blaustift weniger grausam geherrscht, als in den ersten Akten.

Was nun die Musik selbst betrifft, so können wir

Zöllner das Zeugniß nicht versagen, daß er mit dem größten künstlerischen Ernst an diese seine Aufgabe herangetreten ist. Daß aber auch ein Größerer als er derselben hätte erliegen müssen, liegt in jenen Momenten begründet, welche der musikalischen Komposition eines solchen Werkes überhaupt entgegenstehen. Die Musik ist im übrigen durchaus vornehm gehalten. Aus allen Szenen spricht das sichtliche Bemühen des Komponisten, niemals dem gewöhnlichen Geschmack wohlfeile Konzessionen zu machen; Zöllner hat, soweit es die Kraft seiner natürlichen Begabung zuließ, in den mehr lyrisch gehaltenen Szenen die Stimmung festzuhalten, in den dramatischen den Ausdruck möglichst charakteristisch zu färben und zu steigern gesucht. Wenn ihm auch nach dieser Seite nicht alles geglückt, und das Werk zum größten Teil einen mehr akademisch kühlen als erwärmenden und begeisternden Charakter trägt, so liegt dies nicht allein in der außerordentlichen Schwierigkeit der Aufgabe, die er sich gestellt, sondern auch in der Art des künstlerischen Schaffens Zöllners begründet. Zöllner ist keine produktive, selbstständig schaffende, sondern mehr eine anempfindende Natur. Daß er nur an die besten Vorbilder sich hält, beweist seinen guten Geschmack, sein redliches Wollen und ernstes Streben. Daß er mit der Technik seiner Kunst wohlvertraut ist und sie vollständig beherrscht, zeigt jede Seite seiner Oper, aber hinter diesen äußeren Faktoren bleibt die Erfindung zurück, das warme, überzeugende innere Leben steht unter der erdrückenden Herrschaft der Reflexion. So vermögen auch Szenen, wie jene zwischen Gretchen und Faust, welche sich direkt an das Gemüt wenden und der Musik somit Gelegenheit geben, ihre geheimnißvolle Macht zu offenbaren, uns nicht so zu erwärmen, daß wir von der Wahrheit des Ausdrucks hingerissen würden. Die Gartenszene, sowie jene im Kerker, gehören zum besten der ganzen Oper, und

werden so wenig, wie das Duett zwischen Gretchen und Faust, welches übrigens auffallende Berührungspunkte mit dem Liebesduett des ersten Akts der Walküre besitzt, ihre schöne Wirkung verfehlen; aber sie ermangeln doch des großen lyrischen Zuges, der plastischen Gestaltung der Melodie, der inneren Wärme, die Kerkerszene der überzeugenden Sprache. Letztere hat zwar Momente, die uns packen und rühren, aber das Ganze ist doch wieder zu skizzenhaft angelegt. Es ist gleichsam ein stetig wechselndes Farbenspiel, aber die festen Umrisse einer wohlgegliederten Zeichnung fehlen. Was Wagners Musikdramen vor allen andern gleichartigen Schöpfungen auszeichnen, das sind der großartige Aufbau seiner Motive, die eiserne Konsequenz, mit welcher er eine bestimmte Stimmung festhält und zum höchsten und gewaltigsten Ausdruck steigert. Diese wichtigsten Momente fehlen dem Zöllnerschen „Faust"; dagegen ist das Orchester mit Meisterschaft behandelt. Während dasselbe bei Wagner jedoch, dessen warmer Verehrer Zöllner ist, sich mit der Singstimme auf das innigste verbindet, so daß beide gleichsam einen Körper bilden, hat der Komponist des „Faust" gar oft den Singstimmen nur eine Staffagerolle zugedacht. Es gilt dies namentlich von den Monologen des Faust, von den, wenn wir so sagen dürfen, Gesängen des Mephisto. Die Partie des Faust ist überhaupt keine hervorragende, und manche Stellen derselben in den beiden ersten Akten streifen in bedenklicher Weise eine gewisse Sentimentalität, die mit der übrigen ernsten Stimmung nicht im Einklang gebracht werden kann. Wir erinnern beispielsweise an die Stelle: „O säh'st Du voller Mondenschein" bis „in Deinem Thau mich baden." Mit sichtlicher Wonne ergreift Zöllner solche Momente, um ein wenig Stimmung zu machen, während die übrigen Reden Fausts aus deklamatorischen Brocken bestehen, welche das Orchester,

wenn auch ohne Erfolg, zu umschreiben versucht. Daß aber der Komponist auch bei Stellen wie: „Ein unbegreiflich holdes Sehnen" 2c. oder: „Willkommen süßer Dämmerschein" 2c. nicht über die süßliche Phrase hinauskommt, scheint uns doch ein bedenkliches Symptom für die eigentliche Erfindungskraft des Komponisten zu sein. So hat also der Berg nur eine Maus geboren, und aus dem himmelstürmenden Faust ist auch bei Zöllner nur ein girrender Liebhaber geworden.

Eine wirksame Nummer ist das Quartett im dritten Akt, etwas erzwungen die Bauernszene des zweiten mit der gebildeten musikalischen Rede des alten Bauern, welcher beinahe ebenso tiefsinnig wie der Herr Doktor singt. Am besten hat uns außer der Kerkerszene und dem wirklich schönen Gesang Gretchens vor der Mater dolorosa, der Prolog im Himmel gefallen; es ist dies eine schöne, stimmungsvolle, ernstfeierliche Szene, welche sich aber mehr für den Konzertsaal als für die Bühne eignen dürfte.

Eine so respektable musikalische Arbeit Zöllners „Faust" ist, und so sehr sie den künstlerischen Ernst des Komponisten bekundet, so glauben wir nicht, daß derselbe, abgesehen von dem Stoff, den wir nochmals für gänzlich ungeeignet zu einem Musikdrama erklären müssen, eine lange Lebensdauer haben wird.

Die drei Pintos.

Komische Oper von Karl Maria von Weber.

(April 1888.)

Es ist ewig zu beklagen, daß Weber durch verschiedene anderweitig eingegangene Verpflichtungen und auch durch die Macht der Verhältnisse daran gehindert wurde, seinen Plan, eine größere komische Oper zu schreiben, zu verwirklichen; wäre er doch sicherlich wie wenig andre dazu berufen gewesen, ein Werk zu schaffen, das sich ähnlichen Schöpfungen eines Mozart würdig angereiht hätte. Welche Gaben Weber gerade hier zu Gebote standen, beweist seine kleine einaktige Oper „Abu Hassan", beweisen Charakterschöpfungen wie jene eines Ännchen im „Freischütz", eines Krips in „Sylvana", eines Scherasmin im „Oberon". Welch' reiche Fülle gesunden und natürlichen Humors sprudelt in diesen Szenen, sowie in jenen des Abu Hassan! Als ein tragisches Verhängnis müssen wir es daher betrachten, daß Webers Lieblingswunsch, der ihn bis an sein Ende begleitete, nur zum Teil in Erfüllung gehen sollte, denn das geplante größere Werk, obwohl es seinen Geist Jahre lang beschäftigte, „Die drei Pintos", ist nur ein Fragment geblieben.

Eine im Jahrgange 1819 der Dresdener Abendzeitung erschienene Novelle „Der Brautkampf“ von Seidel, hatte Theoder Hell (Hofrat Winkler) den Anstoß zur Abfassung eines Librettos zu einer „scherzhaften Oper“ in drei Aufzügen gegeben. Weber erwarb das Textbuch im Frühjahr 1820 um zwanzig Dukaten, und machte sich auch sofort an die Arbeit. An der Fortführung derselben wurde er jedoch durch andre eingegangene Verpflichtungen gestört, so daß eigentlich nur sieben fertig entworfene Nummern auf uns gekommen sind.

Wie wir den kürzlich erfolgten Mitteilungen des Enkels, Karl v. Weber, entnehmen, welcher im handschriftlichen Besitz des Fragments zu den „drei Pintos“ ist, bestand letzteres vor der jetzigen bühnengerechten Bearbeitung aus einem fertigen Textbuch, dessen musikalische Bearbeitung auf siebzehn Nummern sich erstrecken sollte; von diesen hat Karl Maria v. Weber sieben fast ganz fertig, aber wie der Enkel sofort hinzufügt, in einer schwer verständlichen und dürftigen Form entworfen. Wir müssen uns zum besseren Verständnis der letzteren Worte die eigentümliche Art des Weberschen Schaffens vergegenwärtigen. Er skizzierte bei der ersten Niederschrift gewöhnlich nur die Singstimmen vollständig, sogar oft ohne Baß, und deutete in ganz fragmentarischer Weise hier und da eine Harmoniefolge oder den Eintritt irgend eines Instrumentes an, so daß die Entzifferung der Weberschen Skizzen keine leichte ist. Dies mag zum Teil auch mit der Grund gewesen sein, daß mit Webers Schaffen vertraute Männer, wie Meyerbeer und Marschner, es für unmöglich erklärten, eine derartig fixierte Oper zu ergänzen. Im Jahre 1826 übergab Karoline von Weber Giacomo Meyerbeer das Fragment der „drei Pintos“ zur Fertigstellung. Seine ersten Bedenken richteten sich gegen die Anlage des Textbuches, welches schon durch Weber selbst mehrere Änderungen erfahren hatte. Nur muß die Absicht Meyerbeers, dasselbe

zweien französischen Dichtern zur Überarbeitung zu überlassen, eine durchaus dem Geist der deutschen Kunst, welche in Weber einen ihrer edelsten Vertreter fand, widerstreitende genannt werden. Meyerbeers Idee war augenscheinlich die, aus den „drei Pintos" eine große Oper im Sinne seiner musik-dramatischen Richtung zu machen. Wir müssen mit Karl v. Weber es daher als ein Glück betrachten, daß Meyerbeer weder Muße noch Lust fand, diesen Gedanken auszuführen; er schob die Sache immer weiter hinaus, bis er endlich im Jahre 1852 sich außer Stande erklärte, die „drei Pintos" auszuarbeiten. Als Hauptvorwand seiner Weigerung diente ihm die Unzulänglichkeit der vorhandenen Entwürfe. Der Sohn Webers, Max Maria, trat alsdann mit Vincenz Lachner in Verbindung, doch auch dieser trug persönliche und sachliche Bedenken, und die Sache zerschlug sich. Die Angelegenheit ruhte nun bis 1881. In diesem Jahre kam das Fragment in die Hände des Enkels, welcher es als seine wichtigste Lebensaufgabe betrachtete, das Werk zum endlichen Abschluß zu bringen. Zunächst handelte es sich für ihn darum, das ursprüngliche Textbuch, welches, wie wir seinen Mitteilungen entnehmen, eine übermäßige Ausdehnung des dramatischen Stoffs aufwies, entsprechend umzuarbeiten und, unter Beibehaltung der zu Grunde liegenden Idee, den dramatischen Vorwurf auf Grund der vorhandenen Exposition in kurzen Zügen zum Abschluß zu bringen. Für die musikalische Ausarbeitung galt es einen Künstler zu gewinnen, welcher, vollständig vertraut mit dem eigensten Geist und Charakter des Weberschen Schaffens, dessen Eigenart besonders pietätsvoll wahren würde. Daß eine solche Arbeit nicht leicht und der Erfolg nicht immer ein zweifelloser ist, brauchen wir nicht erst hervorzuheben. Doch ehe wir auf die musikalische Seite näher einsehen, wollen wir in Kürze die Handlung skizzieren.

Schon Weber hatte den Titel „Der Brautkampf" in „Die drei Pintos" umgeändert; letzterer entspricht auch im allgemeinen der Handlung besser als der von Held gewählte. Ein Student Namens Gaston, welcher mehr für schöne Mädchen und gute Weine, als für das Studium des römischen Rechts schwärmt, entwendet einem blitzdummen jungen Landedelmann, Don Pinto, nachdem er ihn trunken gemacht, den Brief, in welchem derselbe dem Freunde seines Vaters, Don Pantaleone, als der seiner schönen Tochter Klarissa bestimmte Bräutigam vorgestellt werden soll. Gaston beschließt unter Pintos Namen, als Pinto II., mit Hilfe des Briefes die reiche Erbin für sich zu gewinnen. Nachdem er aber erfahren, daß Klarissa Don Gomez ihr Herz geschenkt, tritt er großmütig zurück, und übergibt diesem, welcher nunmehr als Pinto III. auftritt, den Brief. Pantaleone betrachtet Gomez als den wirklichen Sohn seines Freundes und führt ihm Klarissa zu; da erscheint aber der richtige Pinto, welcher jedoch kurzer Hand an die Luft gesetzt wird.

Was nun die von Weber fast fertig ausgeführten Nummern der Oper betrifft, so fallen auf den ersten Akt deren drei, und zwar das Duett zwischen Gaston und Inez, der Tochter des Wirtes: „Wir, die wir den Musen dienen", das Terzett zwischen Gaston, Pinto und Ambrosio: „Also frisch das Werk begonnen", sowie das Finale: „Auf das Wohlergehn der Gäste." Dem Duett zwischen Gaston und der Inez, in Form einer Seguedilla a dos gehalten (ein spanischer Tanz in dreiteiliger Taktart, gewöhnlich mit Kastagnetten-Begleitung, welche nur während des Gesanges pausiert), liegt eine original-spanische Melodie zu Grunde, welche auch von Beethoven bearbeitet wurde.

Vom zweiten Akt sind von Weber auf uns gekommen: Einleitungs-Chor und Szene, Rezitativ und Arie Klarissens:

„Wonnesüßes Hoffnungsträumen", das Duett zwischen Klarissa und Inez: „Ja das Wort, ich will es sprechen", sowie das Terzett zwischen beiden letzteren und Laura: „Geschwind nur von hinnen."

Vom dritten Akt lag nur das Duett zwischen Gaston und Ambrosio: „Nun da sind wir" vor.

Von den zu ergänzenden resp. zu komponierenden Nummern, fielen demnach auf den ersten Akt vier, auf den zweiten eine, und zwar die Ariette Lauras: „Höchste Lust ist treues Lieben", auf den letzten Akt sieben. Hierzu hat der musikalische Bearbeiter, Herr Kapellmeister Mahler aus Leipzig, wie uns auf eingezogene Erkundigungen von kompetenter Stelle mitgeteilt wurde, meist noch unbekannte Webersche Manuskripte, die sich im Besitz des Enkels befinden, ausschließlich benutzt.

Zunächst muß dem musikalischen Bearbeiter der Oper, Herrn Kapellmeister Mahler, das Zeugnis ausgestellt werden, daß er seine sehr schwierige Aufgabe mit großem Geschick, teilweise sogar mit Meisterschaft gelöst hat. Dieses Lob gebührt vornehmlich jenen Szenen, deren musikalischer Ausführung insofern große Schwierigkeiten entgegenstanden, als in dem Weberschen Fragment durchaus keine Anhaltspunkte vorlagen, die dem Bearbeiter irgend welche Direktiven hätten geben können. Waren es auch anderweitige Webersche Weisen, die er benutzen konnte, so hatte Mahler immerhin die betreffenden Szenen in Einklang mit dem musikalischen Charakter der fragmentarischen Entwürfe zu bringen; es mußte doch ein einheitliches Ganze hergestellt werden, ein Werk, welches, wenn auch nicht gerade aus einem Guß geformt, was in diesem speziellen Falle unmöglich, doch überall wenigstens die Umrisse eines logisch gegliederten dramatischen Organismus erkennen ließ, soweit hier von einem solchen im strengsten Sinne des Wortes die Rede sein kann. Dies ist

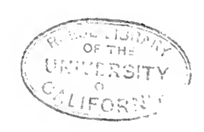
Herrn Mahler gelungen, und wir glauben nach dem Eindruck, welchen die Aufführung uns hinterlassen hat, daß er ein lebensfähiges, dem Namen Webers würdiges Werk geschaffen hat. Nur in einem Punkt trifft ihn ein Vorwurf, den wir nicht verschweigen können, es ist dies die zuweilen etwas geschmacklose, mit dem Kunstschaffen Webers durchaus unvereinbare Instrumentation. Hier wäre namentlich die uns unbegreifliche Bevorzugung der Trompete zu tadeln, welche Stellen wie z. B. jenen des Chors: „Auf ewig bleib' sie frisch und grün", oder dem Rondo von Gaston im ersten Akt — wir könnten die Beispiele leicht mehren — doch einen gar zu operettenhaften Charakter verleiht. Höchst plump nehmen sich die Posaunen und die Tuba in Szenen aus, wo sie gar nicht hingehören, wie z. B. dort, wo Gaston dem Ritter Pinto von der traurigen Gestalt, mit den Worten „Getrunken, Herr Ritter, getrunken", Mut zu weiteren flüssigen Thaten einzuflößen versucht; ebenso finden wir die dicke, ungeschlachte Instrumentation in der dritten Szene des zweiten Aktes durchaus ungerechtfertigt. Wir möchten dem musikalischen Bearbeiter des Werkes daher empfehlen, nach dieser Richtung hin die Partitur einer nochmaligen gründlichen Revision zu unterziehen; der feine Humor eines Weber hatte es nicht nötig, solche realistische Püffe auszuteilen, um den Hörer auf das Komische oder Charakteristische der Situation erst aufmerksam zu machen. Dann ist das Orchester-Nachspiel der ersten Szene des ersten Aktes viel zu tragisch aufgebauscht; hier stiebt eine lustige Gesellschaft auseinander, kein Kongreß mürrischer Schopenhauerianer. Auch den dämonischen Triller aus Kaspars Trinklied in dem lustigen Duett des dritten Aktes finden wir unpassend. Aber im übrigen ist die Instrumentation eine dem Geiste Webers durchaus angemessene, sie ist mit ebensoviel Geschick wie künstlerischem Verständnis ausgeführt; überhaupt beweist die

Bearbeitung der ganzen Oper ein solch intimes Vertrautsein mit Webers Kunstschaffen, daß man zuweilen nicht zu unterscheiden vermag, wo das Original und der musikalische Ergänzer sich scheiden; das ist wohl das größte Lob, welches Herrn Mahler erteilt werden kann.

Wenn wir zu einer kurzen Charakteristik der drei Akte nunmehr übergehen, so zeichnet sich der erste vor den beiden letzten durch die lebhaft fortschreitende Handlung und die reiche Fülle von komischen Situationen aus. Das Finale desselben ist eine Perle der Weberschen Muse, ein Glanzstück der ganzen Oper. Die Katerromanze der Inez ist ein kleines Kabinetstück in seiner Art, drastisch wirkt das Schlußmiau der Oboe. In dem Terzett: „Also frisch das Werk begonnen“ pulsiert ein frischer, urwüchsiger und ungekünstelter Humor. Der Anfangschor: „Leeret die Becher“, erinnert an Webers frischeste Männerchöre; einen mehr graziösen, leicht beschwingten Charakter trägt das Duett: „Wir, die den Musen dienen.“ Der zweite Akt, welcher bis auf die Ariette Lauras vollständig im Entwurfe vorlag, ist reich an musikalischen Schönheiten, bringt jedoch die Handlung selbst nicht vom Flecke; er repräsentiert mehr ein lyrisches Stimmungsbild. Über der nur im Allegro etwas verflachenden Arie Klarissas: „Wonnesüßes Hoffnungsträumen“, schwebt der Geist Agathens, während uns aus der Ariette Lauras: „Höchste Lust ist treues Lieben“, der schelmische Charakter des Ännchen entgegenblickt; manches erinnert hier an „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“, wie überhaupt Laura ein getreues Abbild ihrer geistesverwandten Schwester im „Freischütz“ ist. Eine der schönsten und musikalisch gehaltvollsten Nummern der Oper ist das Terzett „Geschwind nur von hinnen.“ Noch möchten wir des von romantischem Geist erfüllten poetischen Vorspiels zum zweiten Akt gedenken, welches den Traum Pintos schildert.

Der dritte Akt bringt die stockende Handlung wieder in lebendigen Fluß. Das einleitende Lied Lauras mit Frauenchor „Schmücket die Halle“, erinnert in der ganzen Stimmung an jene Szene im „Freischütz“, wo Ännchen mit den Brautjungfern Agathe den Kranz überreichen. Reizend ist das Kanon-Terzett „Mädchen ich leide.“ Die übrigen Szenen erreichen nicht die Höhe der genannten, dagegen ist das Finale ein höchst wirksam gearbeitetes Ensemblestück von dramatisch lebendigem Aufbau, welches die Oper zu einem effektvollen Abschluß bringt. Im ganzen dürfen wir wohl sagen, daß das Repertoire unserer Spieloper mit den „drei Pintos“ um ein ebenso gehaltvolles wie wirksames Werk bereichert worden ist; dem Enkel des ebenso geistvollen wie gemütstiefen Schöpfers eines „Freischütz“ wie seinem musikalischen Mitarbeiter können wir es nur danken, daß sie dieses hinterlassene Werk des Meisters vor dem Schicksal gerettet haben, ein schöner Torso zu bleiben. Mag dasselbe auch manche Unvollkommenheiten an sich tragen, die eben in der Natur jener Verhältnisse begründet sind, unter welchen es entstanden ist, aber aus dem eigensten Geiste Webers ist dasselbe herausgeboren.

Musikalische Gedenktage.



Karl Maria von Weber.

Zum 18. Dezember 1886.

Heute sind es gerade hundert Jahre, daß in Eutin einer der populärsten und größten Künstler, Karl Maria von Weber, geboren wurde. Seine jugendfrischen Melodien üben heute, nach sechzig Jahren noch, auf Alt und Jung den alten Zauber aus. Kein Werk aber spiegelt das geistige Antlitz des Meisters so treu ab, wie sein „Freischütz". Hier hat Weber am innigsten gesungen. Es ist eine echt nationale Oper; ihre Musik ist tief eingesenkt in deutsches Gemütsleben, dessen schlichter Einfalt und Treuherzigkeit Weber unvergängliche Töne verliehen hat. In keinem seiner andern Werke sprudelt der frische Quell des Volksgesanges in solch ungetrübter Reinheit. Diesen deutschen Gemütston hat sogar eine Franzose, Hektor Berlioz, begeistert gepriesen. In seinen Schriften gedenkt er jener Stelle in der Ouverture zum „Freischütz", wo die Klarinette ihre weichen Töne über dem grollenden Tremolo des Streichorchesters erhebt, um dann auszurufen: „Ist das nicht die einsame Jungfrau, die blonde deutsche Jägersbraut, die mit gen Himmel gerichteten Augen ihre zärtliche Klage mit dem dumpfen Rauschen der sturmbewegten Tannen vermischt? — O Weber!!! —"

Diesem nationalen Grundzug begegnen wir auch in seinen, auf einem alten Jagdschloß des Herzogs von Gotha im Jahre 1813 entstandenen berühmten Männerchören aus Körners „Leyer und Schwert", die ihm im Sturme die deutschen Herzen eroberten. In Lützows „wilde Jagd" richtet sich die Flinte nicht auf einen feisten Hirschen, sondern sie zielt auf die Feinde unsres Volkes. Schon vor dreißig Jahren warnte ein französischer Schriftsteller seine Landsleute davor, diesen grollenden Heldenzorn nochmals herauszufordern. „Man sollte meinen, ein Anhören des wetterleuchtenden Gewittersturmes von Webers „Wilde Jagd" im „Freischütz", oder der todesverachtenden Melodien der Männerchöre „Du Schwert an meiner Linken" und „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein", müßten uns von den Gelüsten heilen, die Deutschen abermals zu einem Freiheitskriege zu zwingen." Auch die Kantate „Kampf und Sieg" war der Erhebung unsres Volkes in den Freiheitskriegen gewidmet.

Im „Oberon", 1826 vollendet, hat sich der Kelch jener blauen Blume zur herrlichsten Blüte geöffnet, welche die Romantiker einstens vergeblich gesucht. Den schattenhaften Gestalten hat Weber warmblühendes Leben einzuhauchen gewußt. Wir kehren in ein Traumreich der Phantasie ein, aus welchem kein Pfad zur realen Welt uns wieder zurückführt. Im „Oberon" waltet jener romantische Zauber, jene Poesie einer „mit zarten Lichtgestalten erfüllten duftgewebten Geisterwelt", welche Mendelssohns und Schumanns Schaffen befruchtet hat und noch in die Schöpfungen unsrer Zeit hineinklingt. Es tanzen die Elfen und singen die Nixen, munter umschlingen uns die heiteren Kinder des sonnigen, lebensfrohen Südens mit ihren magischen Reihen. Ein melodischer Wohllaut von bestrickendem Reiz umgaukelt unsre Sinne.

„Mondbeglänzte Sommernacht
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt
Steig' auf in der alten Pracht."

Diese Worte könnte man „Oberon" als Motto vorsetzen, Und wenn auch dieses letzte Werk des Meisters am wenigsten den Voraussetzungen entspricht, welche wir an das musikalische Drama zu stellen berechtigt sind, so erfreuen wir uns doch immer und immer wieder an diesen luftigen Gebilden einer echt künstlerischen Phantasie, denn dem Gesange glauben wir das übermächtige Gefühl, dem Tone glauben wir das Wunder.

Vom rein musikalischen Standpunkt betrachtet, überwiegt die vorletzte seiner Opern, die im Jahre 1823 erstmalig in Wien aufgeführte „Euryanthe", seine übrigen dramatischen Werke. Hier hat Weber dem modernen Musikdrama die Wege gewiesen. Wie hat der Meister es aber auch verstanden, den Mondscheinphantomen der Helmine Chezy, der Dichterin mit dem „übervollen Herzen aber dem leeren Kopfe", Fleisch und Blut zu geben! Dem musikalischen Ausdruck erschloß der Sänger des „Freischütz" in der „Euryanthe" bis dahin völlig unbekannte Gebiete. Die Opernkomponisten der folgenden Periode fielen daher auch wie Heuschrecken darüber her, und sogar ein Richard Wagner machte verschämte Anleihen bei dem Schöpfer der „Euryanthe".

Euryanthe und Lohengrin sind geistige Geschwister, und die Ähnlichkeit Telramunds wie Ortruds mit Lysiart und Eglantine ist eine ganz frappante. Und wenn nach dem Racheduett zwischen beiden letzteren ein zartes Ritornell der Holzbläser das Auftreten der Euryanthe vorbereitet, denken wir dann nicht unwillkürlich an jene Szene des „Lohengrin", wo ein ähnliches Vorspiel Elsas Erscheinen auf dem Balkon einleitet? Sogar der deutsche König in „Lohengrin" hat verwandschaftliche Züge mit dem königlichen Vetter von Frankreich. Auch das Leit-

motiv, welches Richard Wagner in seinen Musikdramen zur höchsten künstlerischen Potenz erhob, ist bereits in der Euryanthe mit dramatischer Konsequenz verwertet. Wir finden aber bei Weber auch schon etwas wie Ahnungs- und Erinnerungsmotive. So spielen die Instrumente zu dem Rezitativ der Euryanthe in der fünften Szene des ersten Aktes: „Da drang der Liebe Blick", die Melodie des späteren Liebesduetts zwischen ihr und Adolar. Mit dem Auftreten Eglantinens erscheint im Orchester ein Instrumentalmotiv, welches stets erklingt, sobald des Verrats gedacht wird. Weber war es auch, der zuerst den Gedanken von einer Vereinigung sämtlicher Künste im Musikdrama ausgesprochen hat. Als nämlich der akademische Musikverein zu Breslau die „Euryanthe" im Konzert aufführen wollte und sich mit dem Komponisten darüber in Verbindung setzte, schrieb Weber zurück: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt." Weber hat es auch mehr wie einmal in seinen Schriften ausgesprochen, daß erste und heiligste Pflicht des Gesanges sei, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein. Die Melodie soll das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiedergeben, ohne den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln.

Des Meisters Lieder sind leider von der modernen Vokalliteratur weggeschwemmt worden. Wir sagen: Leider, denn welch einfach und doch so herzlich empfundene Weisen klingen uns aus manchen derselben entgegen! Weil Webers Lyrik dem Volksgesang eng verwandt war, so genügten ihm die knapperen Formen; die schmucklose, harmonisch ganz einfach gehaltene Begleitung deutet den Empfindungsgehalt des Textes nur an. Lieder wie das schalkhafte: „Frage mich immer", oder das sinnige „Schneeglöckchen", die herzlichen

Weisen zu: „Schlaf Herzenssöhnchen“, „Mei Schazerl ist hübsch“, „Ach, wenn ich nur immer ein Liebchen hätte“ u. s. w., dürften auch heute noch nicht ihren jugendfrischen Reiz eingebüßt haben.

Als Komponist auf dem Gebiete der Symphonie- und Quartettliteratur hat Weber nicht viel und Bedeutendes geleistet. Sein Einfluß auf die heutige Behandlung des Orchesters war dagegen ein um so größerer und nachhaltigerer. Wenige haben die Gabe, die Klangfarben der Instrumente so wundersam zu mischen, in solch hohem Grade besessen wie Weber, welcher auf diesem Gebiete an Kombinationen unerschöpflich war. Ob er Samiel oder den Spuk des wilden Heeres schildert, ob lieblichen, leise wogenden Elfentanz oder wilde Elementargeister, stets wußte er die überzeugendsten charakteristischen Töne anzuschlagen, die wunderbarsten Stimmungen hervorzuzaubern.

Webers Art zu arbeiten war eine eigentümliche. Den Text zu seinen Opern pflegte er wörtlich auswendig zu lernen, ehe er mit der Komposition selbst begann. Aber niemals schrieb er die einzelnen Nummern und Szenen der Reihenfolge nach nieder, sondern bei der Rekapitulation des Textes blitzte zu irgend einer Szene plötzlich ein musikalischer Gedanke in ihm auf, welcher dann sofort fixiert wurde. So schrieb Weber z. B. das Duett des zweiten Aktes zum „Freischütz“ am 2. Juli 1817, den Jungfernkranz am 21. März 1820, die Kavatine „Und ob die Wolke sie verhülle“ am 26. März, die Wolfsschlucht-Musik am 18. April. In der Regel fixierte Weber seine musikalischen Ideen früh morgens an seinem Pulte stehend, die Ergänzung und Instrumentation nahm er abends vor. Wie sein Sohn uns mitteilt, schrieb er zunächst nur die Singstimmen vollständig, oft ohne Baß, und deutete hier und da eine Harmoniefolge oder den Eintritt von Blasinstrumenten in der fragmentarischsten Form

an; zuweilen bezeichnete er auch die von ihm gewollten Orchestereffekte.

Weber war auf dem Klavier ein glänzender Virtuose, einer der gefeiertsten Pianisten seiner Zeit. Als Komponist für dieses Instrument ist er der Vorgänger Chopins gewesen; seinen Einfluß finden wir aber auch in den Klavierwerken Mendelssohns und Schumanns wieder. Schließt er sich in seinem ersten Konzert in C-dur noch der durch Mozart geschaffenen Form an, so weisen jene in Es-dur und F-moll, sowie die Sonaten in As schon eine ganz andre Physiognomie auf, sie blühen wie romantische Zaubergärten. Im vollen Glanz der Jugend und Schönheit strahlen heute noch seine beiden Polonaisen, seine „Aufforderung zum Tanze".

In der freien Phantasie auf dem Klavier soll Weber einzig in seiner Art gewesen sein, und vielleicht das Höchste geleistet haben, was die Musikgeschichte zu berichten weiß. Zeitgenossen schildern seine Improvisationen als goldene Träume, reich, schön, erquickend wie diese selbst, den Eindruck seines Spiels wie den eines elysischen Rausches, „der den Menschen über sich selbst hebt und ihn über die Herrlichkeit seiner eigenen Seele staunen macht."

Weber war ein genialer Dirigent; ein Wink seines Kopfes, ein Blick genügte, um seine Intentionen den Künstlern klar zu machen. So liebenswürdig, heiter und zu allen möglichen Späßen aufgelegt er im Privatverkehr war, so rücksichtslos streng war Weber im Dienst. Er hielt sehr darauf, daß ein jedes Werk genau nach den Intentionen des Komponisten aufgeführt wurde, und als einstens Genast in Dresden sich erlaubt hatte, in der Partie des Simeon in „Josef und seine Brüder" eine Verzierung im italienischen Geschmack anzubringen, eilte Weber nach Schluß der Vorstellung wütend in die Garderobe und schrie den Sänger an: „Was machen Sie für dummes Zeug? Glauben

Sie nicht, daß Méhül, wenn er solchen Schnickschnack hätte haben wollen, es besser gemacht hätte als Sie? Ich verbitte mir das künftig. Gute Nacht! Schlafen Sie Ihren italienischen Rausch aus!"

Auch als Schriftsteller und Kritiker hat Weber eine einflußreiche Wirksamkeit ausgeübt; er repräsentiert den Musiker unter dem Einfluß moderner Bildung, der reflektierende Kritiker geht mit dem musikalischen Poeten Hand in Hand. Man darf mit vollem Recht von Weber das sagen, was Ambros über Schumann urteilt. Wenn der Poet in ihm ihn fortgerissen, trat gleich wieder der denkende, reflektierende Kritiker hervor, und abwechselnd erfaßten beide fortreißend oder zügelnd den Meister.

Karl Maria von Weber wurde am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren. Sein Vater war ein ruheloser Geist; einem alten angesehenen adeligen Geschlecht Oberösterreichs entstammend, wurde er nacheinander Offizier, Amtmann, Hofkammerrat, Musikdirektor und Theaterunternehmer. Im Jahre 1786 war er Kapellmeister in Eutin. Seine Mutter, die zweite Frau Franz Anton Webers, war Genoveva von Brenner. Durch ihre Kränklichkeit an das Haus gebannt, vermochte sie ihren Karl vor den schädlichen Einflüssen zu bewahren, welche seinem Geist und Gemüt bei der ambulanten Lebensweise des immer auf Neues sinnenden und von einem Ort zum andern unruhig wandernden Vaters drohten. Der Knabe, in welchem der Vater wie bei seinen früheren Kindern, ein mindestens Mozart ähnliches Genie zu erblicken vermeinte, kränkelte viel, und so war er in den ersten Jahren ausschließlich der liebevollen Obhut seiner Mutter anvertraut. Sie war eine edeldenkende Frau, deren Charakter im schroffsten Gegensatz zu jenem ihres Gatten stand. Karl Maria erhielt im ganzen eine sorgfältige Erziehung, und nicht nur in der Musik, sondern auch in der

Malerei wurde er unterrichtet. Bei dem steten Wechsel des Aufenthalts und somit auch der Lehrer, konnte die musikalische Unterweisung selbstverständlich keine bedeutenden Früchte zeitigen. Erst im Jahre 1796/97 erhielt der Knabe durch den Kammermusiker Heuschkel in Hildburghausen einen methodischen Unterricht im Klavierspiel und Generalbaß. Aber lange hielt es Franz Anton in Hildburghausen nicht aus, im nächsten Jahre treffen wir ihn mit seiner Theatergesellschaft in Salzburg; hier ward der Knabe Michael Haydns Schüler. In Salzburg verlor er seine heißgeliebte Mutter, die treue Hüterin seines Körpers und Geistes. Zwei Jahre später sind Webers in Freiberg, und wir finden Vater und Sohn mit dem Lithographieren beschäftigt, nachdem ein Aufenthalt in München eine Oper: „Die Macht des Weines" gezeitigt hatte. In Freiberg selbst entstand „Das Waldmädchen", bei einem nochmaligen Aufenthalt in Salzburg 1802 die Oper: „Peter Schmoll". Im selben Jahre machte Karl Maria mit seinem Vater eine Reise nach Leipzig, Hamburg, Holstein u. s. w., dabei stets auf seine Weiterbildung bedacht. Das Jahr 1803—1804 brachte er in Wien zu; hier erhielt er den Unterricht des berühmten Orgel-Virtuosen und Theoretikers Abt Vogler, bekanntlich auch der Lehrer Meyerbeers. Durch seine Vermittlung wurde dem kaum achtzehnjährigen die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Breslau übertragen. Hier entstand die unvollendet gebliebene Oper „Rübezahl". Die Ouverture zu diesem Werke wollte Weber eines Tages einem seiner Freunde vorspielen. Als derselbe Abends kommt, sieht er wohl die brennende Lampe auf dem Tische stehen, erblickt aber den Freund nirgends. Plötzlich strauchelt er über den leblos daliegenden Weber, welcher, fröstelnd von einem Gange zurückgekehrt, eine unter die Weinflaschen gestellte Flasche mit Salpetersäure ergriffen und daraus getrunken hatte. Mit Mühe wurde er zum

Leben zurückgebracht, aber die Stimmorgane zeigten sich gelähmt, die Luftröhre war ganz verbrannt. Nachdem Weber längere Zeit schwer darnieder gelegen, kehrte die Stimme wohl wieder zurück, erhielt jedoch nie mehr ihre frühere Kraft. Die Ouverture wurde später umgearbeitet, und ist das schwungvolle Werk heute als Ouverture zum „Beherrscher der Geister" bekannt. Im Jahre 1806 erhielt Weber die Bestallung eines Musik-Intendanten des Theaters und der Kapelle zu Karlsruhe in Schlesien. Herzog Eugen von Würtemberg war ein feingebildeter Kunstkenner, und die wenigen Monate, welche Weber an seinem Hofe zubringen durfte, gehörten zu den freundlichsten Lichtpunkten seines Lebens. Die trüben politischen Verhältnisse veranlaßten im Februar 1807 die Auflösung des Theaters und der Kapelle, doch bewies der inzwischen zur Armee berufene fürstliche Gönner Weber seine warme Zuneigung durch dessen Empfehlung an den Herzog Louis von Würtemberg, welcher abwechselnd im Schloß zu Stuttgart und in Ludwigsburg residierte. Er erhielt die Stelle eines Privatsekretärs. Der Herzog war ein leichtsinniger Herr und hatte Schulden an allen Enden. Der entartete, sittenlose Hof übte auch auf Weber eine schlimme Rückwirkung aus; er spielte den vornehmen Herrn, den galanten Kavalier, und wie sein fürstlicher Gebieter geriet auch Weber in immer tiefere Schulden. Zwischen seinem Herrn und dessen königlichen Bruder hatte er stets den Vermittler zu spielen, und somit wurde ihm die schönste Gelegenheit geboten, das Temperament des autokratischen, in seinen Zornausbrüchen maßlosen Herrschers an sich selbst erfahren zu dürfen. Als er eines Tages vom König wieder mit Schmähungen überhäuft aus dem Kabinet trat, und auf dem Korridor ihn eine alte Frau fragte, wo die Hofwaschfrau wohne, da deutete Weber auf die Thür zu den Gemächern des Königs und sagte: „Da wohnt die königliche

Waschfrau." Das Weib tritt richtig in die königlichen Gemächer ein, und von der Majestät hart angefahren, erklärt sie stotternd, ein junger Kavalier, der soeben aus der Thür getreten sei, habe ihr bedeutet, daß hier die königliche Waschfrau wohne. Der König ließ Weber für diesen Scherz Arrest geben, und ihm seine volle Ungnade ankündigen. In eine zweideutige Hofaffaire durch den Leichtsinn seines Vaters verwickelt, wurden beide 1810 für ewige Zeiten des Landes verwiesen. In Stuttgart entstand die Musik zu „Turandot", sowie die Umarbeitung des „Waldmädchens" zur Oper „Sylvana". Im Jahre 1810 treffen wir Weber in Darmstadt; hier nahm er gemeinschaftlich mit Meyerbeer bei Abt Vogler nochmals Unterricht in der Komposition. Derselben Zeit gehört die komische Oper „Abu Hassan" an. Eine größere Kunstreise durch die Schweiz, Österreich und Deutschland führte ihn auch nach Weimar. Von Wieland auf das herzlichste empfangen, begegnete ihm Goethe vom ersten Augenblick an abstoßend, verletzend. Ja, als Weber eines Abends bei der Großfürstin Maria Paulowna, der Gemahlin des Erbprinzen, Variationen über ein Thema aus „Sylvana" spielte, trat Goethe geräuschvoll in den Saal, nahm gar keine Notiz von dem Künstler, unterhielt sich während des Spiels in lauter, verletzender Weise, und entfernte sich, als Weber vom Instrumente aufstand. Auch bei einem späteren Besuch ließ Goethe den Künstler lange im Vorzimmer warten, und sogar zweimal nach seinem Namen fragen.

Im Jahre 1813 übernahm Weber die Kapellmeisterstelle an der deutschen Oper in Prag. Die Annahme wurde ihm nicht leicht, denn in seinem Tagebuche lesen wir die Worte: „Ich kann mich schwer entschließen, meine Pläne nach Italien u. s. w. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu genießen, bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, thue ich schon etwas! Andremo!" In Prag

lernte er die junge liebenswürdige Künstlerin Karoline-Brandt kennen, welche er vier Jahre später zum Altare führen sollte. Wie tief diese Neigung war, geht aus den 1814 in Liebwerda an die Künstlerin geschriebenen Briefen hervor; der Typus dieser Briefe ist immer derselbe in seiner Korrespondenz mit der Braut und der Gattin geblieben.

Am 30. September 1816 legte Weber die Prager Opernleitung nieder, und reiste mit Karoline und deren Mutter nach Berlin. Am 19. November fand seine öffentliche Verlobung mit Karoline statt, und am 13. Januar 1817 traf er in Dresden ein, um die dortige Kapellmeisterstelle anzutreten. Goldene Worte waren es, welche er in einem öffentlichen Aufruf an die Bewohner Dresdens richtete. Ein königlicher Kapellmeister hatte noch niemals gewagt, in eigener Person vor das Publikum zu treten, eine königliche Kunstanstalt seiner Kritik zu unterziehen und ein künstlerisches Programm zu entwickeln. Dies und seine tief in den ganzen Kunstorganismus eingreifenden Änderungen dienten nun freilich nicht dazu, seine Stellung zu verbessern. Die Rückwirkung blieb nicht aus. Als Weber einen Orden erhalten sollte, wurde der Vorschlag vom Könige abgelehnt; ja als er zur Taufe seines Kindes die Majestäten zu Taufzeugen gebeten hatte, ließen sich dieselben durch einen Kammerdiener und eine Kammerfrau vertreten.

Am 23. Februar 1817 erhielt Weber den ersten Akt des Textes zum „Freischütz"; beim Überlesen desselben fühlte er „die Melodien sich zuquellen". Der wichtigste Wendepunkt seines Lebens sollte für ihn mit der Komposition dieses Werkes beginnen.

Die erste Note zum „Freischütz" schrieb Weber am 2. Juli 1817; es war das Duett zwischen Agathe und Aennchen: „Schelm, halt fest". Beendet wurde die Oper am 13. Mai 1820. Der Erfolg, den das Werk bei

seiner erstmaligen Aufführung in Berlin am 18. Juni 1821 mit der Seidler als Agathe errang, war ein beispielloser. Nach dem zweiten Akt schlich der Meister in die Loge Karolinens, und legte schweigend die Hand der vor Glück und Seligkeit weinenden Gattin in die seinige. Die Anerkennung war eine allgemeine. Nur Zelter urteilte in einem Briefe an Goethe über die Oper akademisch kühl. Ein Tieck nannte den „Freischütz" das musikalischste Getöse, welches je über die Bühne getobt sei. Bei Tieck finden wir ein solches Urteil begreiflich, denn seine musikalische Ignoranz war eine namenlose. Nennt er doch in seiner Novelle: „Musikalische Leiden und Freuden" Mozart einen Wahnsinnigen, Beethoven einen Rasenden. Eine Sängerin läßt er sogar die erste Strophe des Stabat mater von Palestrina vortragen. Wie die Dame es angefangen, eine Komposition für zwei Chöre einstimmig zu singen, hat uns der geistreiche Autor des gestiefelten Kater nicht verraten. Im übrigen war die Kritik einstimmig in ihrem Lob des „Freischütz", welcher seinen Triumphzug über die ersten Bühnen Deutschlands hielt. Nur in Wien erlitt das Werk eine grausame Verstümmelung. Der Kaiser hatte das Schießen verboten, die Zensur den Einsiedler und sogar den Samiel gestrichen. Das Gießen der Freikugeln wurde auch nicht genehmigt, und durch einige in einem hohlen Baum verborgene, verzauberte Bolzen ersetzt. Die Romanze führte man ohne Bratsche auf, und die Ballade mußte mit „Nero" schließen, weil der „Kettenhund" als eine politische Anspielung betrachtet wurde.

Kaum hatte Weber die letzte Note zum „Freischütz" geschrieben, so begann er mit der Komposition der waldfrischen Musik zu „Preziosa", die am 13. März 1822 in Berlin ihre erste Aufführung erlebte. Noch im selben Jahre forderte der italienische Impresario Domenico Barbaja

Weber auf, für das von ihm auf einige Jahre gepachtete Kärnthnerthor-Theater in Wien eine Oper zu schreiben. Am 15. Dezember erhielt er den ersten Akt des Textes zu „Euryanthe", und sofort begann Weber mit der Arbeit.

Damals stellten sich die ersten bedenklichen Vorzeichen der tödlichen Krankheit ein, welche den Meister schon nach wenigen Jahren dahinraffen sollte. Unter dem schweren, auf Körper und Gemüt lastenden Druck des Gedankens, daß seine Tage gezählt, schrieb er die neue Oper „Euryanthe", welche am 23. Oktober 1823 mit Henriette Sonntag in der Titelrolle in Szene ging. Krank und müde zu den Seinigen zurückgekehrt, erhielt er vom Pächter des Coventgarden-Theaters in London den Auftrag, eine Oper zu komponieren. Weber entschied sich für „Oberon". Am 30. Dezember erhielt er den ersten Akt des Textes, denn bis zur Saison 1826 mußte das Werk fertig sein. Im Angesicht des Todes arbeitete er mit fieberhafter Hast. Mit Schlaflosigkeit, Husten und Beklemmung gepeinigt, sang er seinen Schwanengesang. Aber wie schön und warm quollen dem Todkranken die Melodien aus der siechen Brust, wie wußte der von Schmerzen Gepeinigte noch zu singen, so tief in unser Herz hinein! Doch ehe wir unsren Meister auf seine letzte Reise begleiten, wollen wir versuchen, ein Bild des edlen Menschen in kurzen Zügen zu entwerfen.

Was Weber als Mensch war, das erfahren wir am besten aus seinen Briefen. Nur mit tiefster Rührung kann man die Briefe an seine Karoline lesen. Erst aus ihnen lernen wir so ganz den herrlichen Charakter verstehen, erst sie eröffnen uns den Blick in die tiefe Gemütswelt des Sängers des „Freischütz". Als er am 4. November 1817 seine „Mukkin" heimgeführt, da schrieb er in sein Tagebuch: „Gott segne den Bund, der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und

Fähigkeit, sie so froh und glücklich zu machen, als mein Herz es innigst wünscht." Mit ebenso dicken Strichen wie die Notiz von der ersten Aufführung des „Freischütz" unterstreicht er in seinem Tagebuch die Nachricht: „Zum erstenmal aus eigener Küche gegessen." Freilich mißrieten in der ersten Zeit die kulinarischen Versuche seiner in derlei praktischen Dingen noch sehr unerfahrenen „Mukkin", aber Weber verzehrte mit liebenswürdigstem Lächeln die verbrannten Rebhühner und Pasteten, waren sie doch von seiner Karoline höchst eigenhändig zubereitet. Als ihm das erste Kind, eine Tochter, geboren wurde, vollendete er an dem Tage, an welchem die Mutter wieder „eine Henne mit Reis" essen durfte, seine Jubelmesse.

Im Jahre 1820 führte ihn eine größere Kunstreise auch nach Hamburg. Zu seinem Schmerz mußte er sich hier von seiner leidenden Frau, welche ihm nicht nach Kopenhagen folgen konnte, trennen. Karoline wohnte im Hause eines von Romberg empfohlenen Arztes, bei einer Familie Langschwall auf dem Valentinskamp 162. Die Trennung von ihr fiel Weber schwer aufs Herz. Schon von Lübeck aus bittet er sie, doch ja nicht zu sparen und brav „Geilnauer" zu trinken. Nach dem glänzenden Erfolg in einem am 5. Oktober auf Frederiksborg stattgefundenen Hofkonzert, kommt er gleich „zur Mukkin gekrabbelt", um ihr zu sagen, daß alles gut gegangen ist. Nachdem er seine Verbindlichkeiten gelöst, kann ihn keine Gewalt mehr in Kopenhagen halten, um nach Hamburg in die Arme des geliebten Weibes zu eilen. Weber verbrachte in Hamburg goldene Tage in trautem Verkehr mit den Familien Oeser, Godeffroy, Schröder und Fräulein Luise Reichardt. Der Sänger des deutschen Waldes wußte aber auch die köstlichen Seeprodukte recht wohl zu würdigen. Nur seine Lina hatte eine unüberwindliche Abneigung gegen das edle Geschlecht der Austern.

Eines Tages im „Baumhause" eingekehrt, rief Weber aus: „Lina, zwischen meinen heiligsten Gefühlen und Dir ist eine große Dissonanz, so lange Du keine Austern ißt. Iß, als Zeichen Deiner Liebe zu mir, diese Auster." Sie that ihrem Manne den Gefallen und verschluckte sie mit saurem Gesicht. Bei der zweiten wurden ihre Züge schon freundlicher, und nach dem ersten halben Dutzend verlangte Karoline ein zweites. Sie wurde dann eine solch leidenschaftliche Austernesserin, daß Weber ihr eines Tages seufzend sagte: „Warum habe ich Dir das gelehrt?"

Freundliche Tage brachte ihm der Berliner Aufenthalt gelegentlich der ersten Aufführung seines „Freischütz". Schmerzlich berührte ihn die Gereiztheit des Dichters Kind, welcher den Erfolg der Oper nur seinem Libretto zuschreiben wollte, die von Weber beigefügten Melodien seien ja nur notwendige Konsequenzen seiner Verse. Das wollte aber der Komponist nicht fünf Minuten auf sich sitzen lassen, und er verfehlte nicht, seinem „teuren, vielgeliebten Mitvater" den Kopf zu waschen. Aber in liebenswürdigster Weise geschah dies. Auch ihn habe es verdrossen, schreibt er an Kind, daß man die Leistung des Dichters nicht mit derselben Wärme anerkenne, aber er möge in der Wirkung des Ganzen und in seinem, des Komponisten, „wahrhaften Danke" den schönsten Lohn finden. Kind in seiner verletzten Eitelkeit war jedoch unversöhnlich und ging so weit, ganz gewöhnliche Klatschereien auf Weber zurückzuführen. So gestattete sich nach und nach der Riß zwischen beiden Freunden als ein unheilbarer. Daß Weber durchaus keine Schuld trifft, geht aus seinen Briefen an Kind mit voller Klarheit hervor.

Der Bruch mit Kind nötigte Weber, sich für die von Barbaja bestellte Oper mit der Dichterin Helmine von Chezy in Verbindung zu setzen, deren Bekanntschaft er zufällig in Dresden gemacht hatte. Ihre dichterische Ader

erstreckte sich sogar auf den Mietkontrakt, welcher in achtzeiligen Stanzen abgefaßt war. Weniger poetisch war die Einrichtung ihrer Appartements. Gardinen besaßen die Fenster nicht, und wenn die Sonne etwas neugierig in die Zimmer hineinblickte, so wurde mit Stecknadeln eine Serviette oder ein Shawl am Fenster festgeheftet oder dasselbe auch mit Unterröcken behängt. Hatte sich große Gesellschaft in den Räumen der Dichterin versammelt, so reichten gewöhnlich die Tassen nicht aus, und man trank Thee aus Bier- und Weingläsern, und in Ermangelung silberner Theelöffel rührte man mit selbstbereiteten Butterbroten um. Niemals sind zwei heterogenere Wesen zu gemeinschaftlicher Arbeit zusammengetroffen, als Helmine Chezy und Weber. Daß es ein Mißgriff Webers war, einen Stoff wie die „Euryanthe" zu wählen, darüber herrscht heute kein Zweifel mehr. Daß er aber eine bestimmte dramatische Idee verfolgte, daß er etwas Neues an die Stelle des Alten setzen wollte, geht aus einem Briefe an die Dichterin hervor, in welchem er sie bittet, ihm „in Gottes Namen das Leben mit schwierigen Versmaßen, unerwarteten Rhythmen u. s. w. recht sauer" zu machen, denn das „zwingt die Gedanken auf neue Wege und lockt sie aus ihren Schlupfwinkeln hervor."

Um die Vorbereitungen zur Aufführung der neuen Oper zu treffen, reiste Weber am 10. Februar 1822 nach Wien ab. Vorher hatte er sein Testament gemacht, denn er fühlte den Todeskeim in sich. Dasselbe ist an seine „ewig und über alles geliebte Lina" gerichtet, und beginnt mit den Worten: „Gott gebe, daß Du diese Zeilen nicht zu lesen bekommst. Sollte es aber doch der Allmächtige beschlossen haben, so wird der Vater Dir auch Kraft verleihen, die Prüfung zu tragen. Ich kann Dir nur innigst danken für Deine treue Liebe und Geduld, und Gott möge Dich segnen, und das Andenken Deines Karls Dir eine liebe

aber nicht schmerzliche Erinnerung sein.“ In Prag hörte er zum erstenmal Henriette Sonntag. Er fand die Künstlerin, welche ein Jahr später die Euryanthe in so herrlicher Weise verkörpern sollte, hübsch „aber — noch ganz Anfängerin, und wohl auch noch etwas gansig.“ In Wien wurde Weber sehr geehrt. Die Striche in seinem "Freischütz" jedoch empörten ihn, und in sarkastischer Weise macht er sich über die Zensur in einem Briefe an die Chezy lustig. „Sie gehen auf den Markt und kaufen zwei Gänse. Das sieht ein Zensurbeamter oder der Chef der Zensur selbst. Er denkt, wozu braucht die Frau in ihrem kleinen Haushalt zwei Gänse? Dahinter steckt etwas! Und eine Gans wird Ihnen gestrichen!“ Am 26. März war der vom schmerzlichsten Heimweh geplagte kranke Meister wieder bei den Seinigen.

Die vollständige Partitur der „Euryanthe“ war am 29. August 1823 vollendet, bis auf die Ouverture, welche Weber erst in Wien komponierte, wohin er mit seinem Schüler Julius Benedikt am 16. September abreiste. Die Briefe, welche er den Seinigen von dieser, wie von seiner Londoner Reise aus schrieb, sind von seinem Enkel gesammelt und vor kurzem herausgegeben worden.[1] Seinem Herzen hat er das schönste Denkmal in diesen Briefen gesetzt. Fast kein Tag vergeht, ohne daß Weber seiner „Mukkin“ schreibt und von seinen Erlebnissen erzählt. Die Sehnsucht nach Hause läßt ihn nirgends zur Ruhe kommen. „Wie weich wird mirs ums Herz — schreibt er am 23. September aus Wien — wenn ich so die Mäzze (sein Söhnchen Max) Ater! Ater! rufen höre.“ Und am 26. September: Maxi wird pappen — pappen begehren und hoffentlich

[1] Reisebriefe von Karl Maria von Weber an seine Gattin. Verlag von Alphons Dürr. Leipzig.

vor Gesundheit ungezogen sein, rupse — rupse machen und Bauz.“

Am 5. Oktober besuchte er Beethoven, welcher sich sehr freundlich über den „Freischütz“ ausgesprochen hatte: „Das weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut!“ Beethoven empfing ihn auf das herzlichste; „gewiß sechs- bis siebenmal umarmte er mich, und rief endlich in voller Begeisterung: „Ja, Du bist ein Teufelskerl, ein braver Kerl“. Sie brachten den Mittag miteinander zu, und Weber kann nicht genug rühmen, wie freundlich Beethoven war und wie er ihm ordentlich die Cour machte. Weber beschreibt das Äußere des Meisters folgendermaßen: „Das Haar dick, grau, in die Höhe stehend, hie und da ganz weiß, Stirn und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch, wie ein Tempel, die Nase viereckig, wie die eines Löwen, der Mund edel geformt und weich, das Kinn breit und aus zwei Kinnbackenknochen gebildet, die dafür geschaffen schienen, die härtesten Nüsse knacken zu können.“ Webers Begegnung mit Schubert war minder herzlich. Schubert hatte nämlich die "Euryanthe" etwas abfällig beurteilt, sie enthalte zwar große harmonische Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie. „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurteilt“, soll Weber ausgerufen haben, als ihm diese Äußerung hinterbracht wurde. Schubert beeilte sich, dem Meister die Partitur seines „Alfonso und Estrella“ zu zeigen. Der durch sein schweres Leiden verstimmte Schöpfer der „Euryanthe“, welcher das Werk für eine Erstlingsarbeit hielt, schickte Schubert die Partitur jedoch mit dem Bescheid zurück, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränke.

Am 7. November 1823 dirigierte Weber unter ungeheurem Jubel des Publikums in Prag seinen „Freischütz“. Aber sein Leiden gestaltete sich immer schlimmer, die Vor-

boten des Todes warfen bereits ihre Schatten. Seit der Aufführung der „Euryanthe“ in Wien hatte Weber keine Note mehr geschrieben; die Seele war müde, der Körper siech. „Ich habe keine Sehnsucht nach Notenpapier und Pianoforte“, schreibt er aus Marienbad an Karoline; er könnte sich ganz leicht überreden, einst ein Schneider gewesen zu sein und kein Komponist. Aber wie wohl war es dem schwer kranken Meister, als er endlich wieder bei den Seinigen war, sein „Mäxel“ auf den Knien hatte, aus Wien mitgebrachte Brühwürstel verspeiste und einmal über das andre ausrief: „Kinder, wie ist mir wohl!“

Eine Pause von 14 Monaten liegt zwischen der letzten Note der „Euryanthe“ und der ersten des „Oberon“, welchen er für das Coventgarden-Theater in London zu komponieren übernommen hatte, und bis zur Saison 1826 fertigstellen sollte. Im Angesicht des Todes, kann man wohl sagen, hat Weber die Oper komponiert. Wer merkt es aber dem Finale des zweiten Aktes an, daß ein Sterbender es geschrieben? Wie schwer wurden ihm die Abschiedsstunden! Karoline und seine Freunde versuchten alle Mittel' um den Brustleidenden von der Reise nach London abzuzuhalten. Dem berühmten Archäologen Böttger, welcher ihm die Gefahren der weiten Fahrt vorstellte, antwortete er: „Böttger, das ist Alles gleich. Ob ich reise, ob ich nicht reise, bin ich in einem Jahre ein toter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater tot ist, während sie hungern, wenn ich bleibe. Was würden Sie thun an meiner Stelle?“ Nur wiederkommen möchte er, „Lina, Max und Lexel noch einmal sehen; dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille — aber dort sterben — das wäre hart!“ Am 16. Februar, früh 7 Uhr, fuhr Weber von Dresden ab, seine beiden Söhnchen Max und Alexander schliefen noch. Der Abschied beider Gatten war

ein trostloser. „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören", rief Karoline aus, als sie die Wagenthüre schließen hörte.

Rührend sind die Briefe, welche Weber auf seiner letzten Reise, von der er nicht mehr zurückkehren sollte, den Seinigen schrieb. Obwohl er den Tod im Herzen fühlte, die kranke Brust Tag und Nacht ihn quälte, sucht er doch in allen Briefen seine „Mukkin" zu beruhigen und ihr den sorgenvollen Zustand seiner Gesundheit zu verbergen. Wie zählte er die Tage, Stunden und Minuten bis zur Rückreise: „Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen" — schreibt er in einem Briefe — „und haben uns gewiß auch lieb gehabt, aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich."

Wenn man diese Briefe liest, dann wird es uns erst recht klar, wie wahr und tief empfunden die Gestalten sind, welche der Schöpfer des „Freischütz" vor unsrem Blick heraufzuzaubern wußte. Und unser Volk jubelte und jubelt noch einem Ännchen, einer Agathe, einem Max nicht umsonst entgegen; es fühlte instinktiv heraus, daß hier einer zu ihm sprach, dessen Töne einem warmen Empfinden entquollen, daß hier ein Sänger sang, dessen herzinnige Weisen im deutschen Volksgemüt wurzelten.

In London wurden ihm die höchsten Triumphe, die größten Ehren zu teil, aber der Tag neigte sich seinem Ende zu, die Schatten wurden länger und düsterer. Am 12. April 1826 wurde „Oberon" mit außerordentlichem Beifall aufgeführt. Mit jauchzendem Herzen teilt Weber es seiner Lina mit, aber „Gott allein die Ehre", fügt er mit jener schlichten Demut und Bescheidenheit bei, welche von jeher die Attribute eines wahrhaft großen Geistes waren. Als Karoline ihm erzählt, daß seine beiden Knaben nicht begreifen könnten, warum der Vater so lange ausbleibe, da mochten dem todkranken Meister wohl die Thränen im Auge

zittern, als er heimschrieb: „Jawohl bleibt der Vater lange aus — und wie lang wird i h m die Zeit. Ach Gott, das ist nicht zu beschreiben, wie ich jeden Tag zähle." Der letzte Brief an seine „geliebte Mukkin" ist vom 2. Juni datiert: „Gott segne Euch Alle und erhalte Euch gesund. Wäre ich nur schon in Eurer Mitte. Ich küsse Dich innigst, meine geliebte Mukkin, behalte mich auch lieb und denke heiter an Deinen Dich über Alles liebenden Karl." Am 4. Juni umstanden Smart, Göschen, Fürstenau und Moscheles den Schwerkranken, welcher am folgenden Tage die Reise nach der Heimat antreten wollte. Gegen 10 Uhr begab er sich zur Ruhe. „Gott lohne Euch Alle Eure Liebe", rief er den Scheidenden zu. Fürstenau war ihm noch beim Auskleiden behilflich, und Weber geleitete ihn mit den Worten zur Thür: „Nun laßt mich schlafen."

Am Morgen wurde er friedlich entschlummert im Bett aufgefunden. Sein Sehnen nach der Heimat, nach Weib und Kind sollte nicht mehr erfüllt werden. Aber er ist nicht gestorben, der unsterbliche Meister: in seinen Werken wird er ewiglich fortleben.

Zum hundertjährigen Todestage Ch. W. Ritter von Glucks.

(15. November 1887.)

Was Gluck zum Reformator machte, waren weder hervorragende Schöpferkraft noch intensiv musikalisches Empfinden, sondern der scharfe geistige Blick des Mannes, welcher die großen Schäden der Oper klar erkannte, deren Irrgänge er selbst Jahrzehnte lang gewandert war. Wer würde wohl in dem jungen Musikanten, welcher einstens mit der Geige auf den Dörfern herum zog und zum Tanz aufspielte, den künftigen Schöpfer des Musikdramas, den Vorläufer Richard Wagners geahnt haben? Gluck verfolgte in den ersten Jahrzehnten vollständig die Bahnen der italienischen Oper, und erst im 53. Jahre schrieb er jenes Werk, welches den Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen bezeichnet, die „Alceste". Er hatte viel gesehen, viel gehört, er hatte Menschen und Länder kennen gelernt, die mannigfaltigsten Einflüsse auf sich wirken lassen, ehe er mit bewußtem Wollen an die Umgestaltung der Oper zum Musikdrama ging; er that es nicht aus musikalischem Instinkt, sondern mit bewußter Absicht. Denn

darüber muß man sich vor allem klar sein: in Glucks Kunstschaffen überwiegt der scharf abwägende Verstand die künstlerische Phantasie, die musikalische Empfindung, die Leidenschaft des Gefühls. Aber er hatte eine tiefe Empfindung für das Große und Erhabene, ein scharfes Verständnis für das Charakteristische.

Gluck stand mitten im geistigen Leben seiner Zeit. Auf das wärmste sympathisierte er mit den Bestrebungen eines Lessing und Klopstock, die deutsche Dichtkunst zu heben, das deutsche Schauspiel auf eine höhere künstlerische Stufe zu erheben; so überschaute er auch mit seinem klaren, in die Tiefe dringenden Blick die zerfahrenen Zustände der damaligen Oper, er erkannte immer mehr die Unnatur und Unwahrheit derselben. Gluck war von dem Bewußtsein seiner Mission durchdrungen, die den künstlerischen Geist einengenden Fesseln der traditionellen Schablone zu sprengen, und den offenen Kampf gegen den leeren Formalismus aufzunehmen, welcher auf Kosten der dramatischen Wahrheit nur eine die Sinne kitzelnde, jedes tieferen Empfindens, jeder höheren Idealität bare seichte Melodik begünstigte. Gluck besaß das geistige Rüstzeug und die Energie des Charakters, um die von ihm als notwendig erkannten Reformen durchzuführen, er besaß etwas von dem hellen Blick und der schneidend scharfen Kritik eines Lessing, während er mit Winkelmann die hohe Begeisterung für die klassische Antike teilte. Er war auch der erste Musiker, welcher seinen Ideen mit der Feder den nachhaltigsten Ausdruck zu geben wußte, und die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er dies that, erinnert in vielem an die Schreibweise Richard Wagners.

England brachte ihn, wie er Burney, dem zeitgenössischen Geschichtsschreiber, selbst erzählte, zuerst darauf, bei seinen dramatischen Kompositionen sich auf das Studium der Natur zu legen; in London studierte er den Geschmack der Eng-

länder und fand, daß „die planen und simplen Stellen die meiste Wirkung auf ihn thaten.“ Damals stand die englische Musik, deren Szepter Händel führte, in hoher Blüte, und der große Meister des oratorischen Stils mag auf Gluck keinen geringen Einfluß ausgeübt haben. Händel selbst hatte freilich damals keine gar zu hohe Meinung von Gluck, denn als letzterer 1745 auf dem Haymarket-Theater seine Oper: „La caduta dei Giganti“ aufführte, meinte der Schöpfer des Messias, daß jeder „Schuhputzer“ einen besseren Kontrapunkt als Gluck schreibe. Von London führte Glucks Weg nach Paris; hier lernte er die Werke Lullys und Rameaus kennen, welche nicht wenig dazu beitrugen, seine Ideen über musikalische Deklamation zu klären.

So hatte der Meister die Einflüsse dreier Nationen auf sich wirken lassen. Von der italienischen Oper nahm er seinen Ausgangspunkt, in Frankreich lernte er jene musikalisch-dramatische Schule kennen, die im Gegensatz zur italienischen mehr auf charakteristische, der Wortbedeutung eine intensivere Beachtung schenkende Deklamation sich stützte und dem früheren, auf dramatische Rhetorik hinarbeitenden Stil jener Männer zustrebte, zu welchem die Gelehrten und Künstler im Bardischen Hause zu Florenz den ersten Anstoß gegeben hatten; beide Einflüsse verschmolz er mit deutschem Ernst und mit der Reinheit seiner Kunstanschauung.

Seine 1769 erschienene „Alceste“ bezeichnet den Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Berühmter als die Oper ist das Vorwort geworden, welches er der dem Großherzog von Toskana gewidmeten Partitur vorausschickte. Es ist ein Absagebrief an die alte Opernpraxis, wie er schärfer, aber auch licht- und klarvoller nicht sein konnte. Die Prinzipien Wagners über das Musikdrama sind hier mit großer logischer Schärfe deduziert; Liszt durfte mit Recht sagen, daß, wenn wir nicht die Gewißheit hätten,

daß die Vorrede von Gluck stamme, dieselbe von Wagner geschrieben sein könnte. Sein ganzes künstlerisches Programm ist in derselben enthalten. Er hat es sich zum Gesetz gemacht, alle Mißbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, durch die denselben entgegenkommenden Gefälligkeiten der Komponisten entstehen. „Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften sowie das Interesse der Situation mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, die Musik müßte für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, indem sie nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn vielleicht diese die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmäßig viermal die Worte zu wiederholen; ebensowenig erlaubte ich mir die Arie eher zu schließen, als der Sinn es erfordert, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seiner Willkür Variationen und manierierte Passagen anzubringen. Genug, ich wollte alle jene Musikbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergebens kämpfen.“ Auch die Ouverture soll

uns auf den Charakter der Handlung vorbereiten und auf den Inhalt hinweisen. Die Instrumente dürfen nur nach Verhältnis des Grades der Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden, auch darf kein zu greller Abstand zwischen Arie und Rezitativ auftreten, noch weniger der Sinn der Periode verstümmelt, die Lebhaftigkeit und Wärme der Szene zu unrechter Zeit unterbrochen werden. Endlich glaubt er einen großen Teil seiner Bestrebungen auf Erzielung einer edlen Einfachheit richten zu müssen, uud niemals auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken; niemals habe er auf die Erfindung eines neuen Gedankens großen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt wurde und dem Ausdruck entsprach.

Das waren die Thesen, welche Gluck in der berühmten Vorrede zur „Alceste" aufstellte, und welche einen wahren Sturm unter den Verfechtern des musikalischen Zopfes hervorriefen. Sie sind aber im wesentlichen bis heute für die Entwicklung des Musikdramas die einzig gültigen geblieben, wenn man auch über einzelne Behauptungen geteilter Ansicht sein kann. Zu diesen gehört besonders der Satz, daß die Musik für die Poesie dasjenige sein müsse, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Licht und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind. Der Maler koloriert doch nicht nur die nackten Umrisse, sondern er nimmt die ganze Gestalt nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf. Zeichnung und Kolorit sind technische Gegensätze, welche niemals auf die künstlerische Anschauung und Produktion selbst übertragen werden können. Hanslick weist mit Recht in seiner geistvollen Schrift: „Vom musikalisch Schönen" (6. Auflage p. 40) darauf hin, daß, wenn die Musik nicht selbst Zeichnung und Farbe zugleich ist und nicht etwas ganz Neues hinzubringt, „das in ureigener Schönheitskraft blättertreibend die Worte zum bloßen Epheu-

spalier umschafft", sie höchstens die Staffel der Schülerübung erklommen habe. Dichtung und Musik haben in innigster Verbindung auf einen und denselben Mittelpunkt hinzuwirken; ihr Ziel ist ein gemeinsames.

Glucks Charaktere sind mehr poetisch-dramatisch als musikalisch erzeugt; er besitzt nicht jenen weich, voll und leicht strömenden Fluß der Erfindung eines Mozart, der Lieder süßen Mund hatte ihm Apoll nicht geschenkt, aber seine musikalischen Charaktere sind wahr, keusch und edel empfunden. Sein Hauptverdienst besteht in dem einheitlichen, von einer Grundidee getragenen Aufbau der dramatischen Gesammtgestaltung seiner Werke, in dem klaren Erfassen der einzelnen Situationen, in der konsequenten Fortführung und Weiterbildung der durch dieselben gegebenen dramatischen Momente und Impulse. Gluck weiß uns stets zu überzeugen durch die feine, geistreiche Charakteristik, durch die psychologische Wahrheit seine Charaktere. Es ist nicht unsre Absicht, auf die Werke Glucks einzugehen, unter welchen die „Alceste" sowie seine beiden Meisterwerke, „Iphigenie in Aulis" und „auf Tauris", als die Schöpfungen eines großen und bedeutenden Geistes für alle Zeiten ihren hohen künstlerischen Wert bewahren werden. Mit dem erhabenen Werke der „Iphigenie auf Tauris" hatte der von Gluck seit zehn Jahren geführte Kampf gegen die alte Opernpraxis mit einem glänzenden Sieg geendet. Sogar seine heftigsten Gegner, Marmontel und Piccini, erklärten sich für geschlagen; vor jenem Musikdrama, in welchem die milde Schönheit, die maßvolle Harmonie, die Größe antiker Gesinnung einen solch wunderbaren Ausdruck gefunden, beugten sich alle Parteien.

So hatte mit Gluck die deutsche Tonkunst ihren ersten Triumph über die italienische und französische gefeiert, und sich als die überlegene geistige Macht erprobt.

Zum „Don Juan"-Jubiläum.

(29. Oktober 1887.)

Hundert Jahre sind bereits verflossen, seitdem die erste Aufführung von Mozarts unsterblichem Meisterwerke „Don Juan" stattfand. Die deutsche musikalische Welt wird diesen Tag festlich und würdig begehen, bildet doch Mozarts „Don Juan" einen Markstein in der Geschichte der Oper. Mit einem Schlage war Deutschland in den Mittelpunkt der musik-dramatischen Bewegung gerückt, der Schematismus und Formalismus der italienischen und französischen Oper endgültig durchbrochen.

Über die Verdienste des Tonmeisters dürfen wir aber nicht vergessen, daß der Stoff, die Handlung selbst mit dazu beigetragen haben, dem Werke einen Weltruf zu erringen. Wie das alte Volksbuch von Dr. Faust die Anregung zu den bedeutendsten Schöpfungen des Menschengeistes gegeben, so hat sich auch der Sage des Don Juan die Weltliteratur bemächtigt, und einer Reihe bedeutender Dichter den geistigen Anstoß zu hervorragenden Schöpfungen gegeben.

Wie eine jede Sage, so hat auch sicherlich jene des Don Juan einen geschichtlichen Hintergrund. Die Überlieferung berichtet uns, daß um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein angesehener spanischer Hidalgo Namens Don

Juan de Tenorio lebte, ein Spielgenosse König Peters des Grausamen von Kastilien. Don Juan wurde von seinem königlichen Freunde zum Cavaliero de la Barda und Oberkellermeister ernannt. Sie führten ein tolles Leben miteinander, der König im Purpur und der zu allen Streichen stets aufgelegte Hüter des edlen Traubensaftes. Eines Tages ging Don Juan in seinem frevelhaften Übermut so weit, die Tochter des Komturs Gonzalo de Ulloa zu entführen. Da die Dazwischenkunft des letzteren Don Juan nicht konvenierte, so besann er sich nicht lange und beförderte den Komtur in ein besseres Jenseits. Letzterer wurde im Kloster San Franzisko in Sevilla begraben. Die damalige Strafrechtspflege war noch nicht so hoch entwickelt wie in unsern Tagen, und wenn es sich vollends um so angesehene Herren wie in diesem Falle handelte, dann saß Justitia gewöhnlich mit verbundenen Augen da. Die Franziskaner waren aber auch nicht auf den Kopf gefallen. Obwohl Hahnemann noch lange nicht geboren war, griffen die Jünger des heiligen Franziskus zu einem recht homöopathischen Mittel. Similia similibus, sagten die Gottgeweihten, und lockten den allzu galanten Ritter unter Vorspiegelung eines süßen Rendezvous in ihr Kloster, — und Don Juan wurde nie wiedergesehen. Noch heute soll man in Sevilla einen Rest der Statue des Komturs zeigen, an welcher Don Juan seinen Mutwillen ausgelassen habe.

Wie die Sage von Dr. Faust, so wurde auch jene des Don Juan vom Volke ausgebeutet, und die tollsten Streiche vom Helden erzählt. So habe Don Juan einstens an einem schönen Maimorgen in weinseliger Stimmung am linken Ufer des Guadalquivir einen Frühspaziergang gemacht, und einen am andren Ufer wandelnden Fremden um Feuer für seine Cigarre angesprochen. Dieser sei aber der Teufel in eigener Person gewesen. Derselbe habe

plötzlich seinen Arm über den Fluß gestreckt, und Don Juan das Gewünschte verabfolgt; letzteren habe jedoch die starke Dosis mit Schwefel vermischten Feuers durchaus nicht alteriert. Nach Jahn soll die oben erwähnte, von einem unbekannten Dichter bearbeitete Sage lange in den Klöstern unter dem Titel „El Ateista fuminado“ aufgeführt worden sein.

Als Stoff zu einem Drama wurde die Sage zuerst von einem Mönch Fray Gabriel Tellez, 1570—1648, benutzt, welcher unter dem Namen Tirso de Molina einer der angesehensten Komödiendichter seiner Zeit war. Das Drama nennt sich „El burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra“ (der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast). Wir werden später die Berührungspunkte mit der Handlung des Libretto von da Ponte nachweisen. Im Jahre 1659 brachte de Villiers das Stück unter dem Titel: „Le festin de Pierre ou le fils criminel“ auf die französische Bühne, und 1665 erschien Molières „Don Juan ou le festin de Pierre.“ Zehn Jahre später wurde auf dem Théâtre du morais die Tragi-Komödie: „Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroye“ von Dusmenil (Rosimon) aufgeführt; der Dichter läßt hier, um seine Blasphemien ungehindert anzubringen, die Handlung in heidnischer Zeit spielen. Fast gleichzeitig erschien Thomas Corneilles Bearbeitung des Molièreschen „Don Juan“. Auch die englische Bühne wußte „Don Juan“ sich zu erobern, denn 1676 publizierte Thomas Shadwell ein Schauspiel unter dem Titel: „Libertine destroyed“. In Deutschland dagegen erschien „Don Juan“ erst im Jahre 1716, und zwar war es in Wien der Hanswurst, welchem als erster dramatischer Versuch Don Philippo im „Steinernen Gast“ übertragen wurde. Und ein Dresdener Theaterzettel von 1752 enthält die Ankündigung: „Das steinerne Toten-Gastmahl oder: Die im Grabe noch lebende Rache oder: Die aufs höchste gestiegene endlich übelangekommene Kühn- und

Frechheit.“ In Paris erschien 1834 eine dramatische Phantasie „Don Juan“ in sieben Akten von einem deutschen Theaterdichter. Wir nennen noch die Tragödie „Don Juan und Faust“ von Grabbe, die die Don Juan-Sage behandelnden Dramen von Wiese 1840, Karl Braun von Braunthal 1842, R. Hörnigk 1850, Lenau, Byron u. s. w. Auch Spanien besitzt einen zeitgenössischen Dichter in Don José Zorilla, welcher 1840 ein Drama „Don Juan Tenorio“ herausgab. Sogar nach Rußland verirrte sich der steinerne Gast; Alexander Puschkin schrieb nämlich einen „Kamenyj gost.“

Die Urform der Handlung des „Don Juan“ enthält aber ohne Zweifel die Tragödie des Mönches Tirso de Molina, und Hanslick irrt, wenn er in Molières „Don Juan“ das Urbild des da Ponteschen erblickt. Molière hat den Stoff zu seiner Tragödie Tirso de Molina entnommen.

Auf Molina fußt auch Don Antonio de Zamora, welcher Ende des 17. Jahrhunderts eine „Don Juan“-Tragödie schrieb. Als eine Übertragung dieser Arbeit repräsentiert sich „Don Giovanni Tenorio, ossia il Dissoluto punito“ von Signor Avvocato Goldoni, welcher erstmalig 1736 in Venedig aufgeführt wurde.

Das Libretto dieses Schauspiels mag Bertati, dem Dichter des Gazzanigaschen „Don Giovanni“, welcher sich übrigens in dem der Oper vorausgehenden Capriccio auch auf Tirso de Molina und Molière beruft, zur Vorlage gedient haben, während das Textbuch des Bertati, wie wir noch sehen werden, da Ponte für den Mozartschen „Don Juan“ fruktifizierte. In seinen Memoiren renommiert da Ponte, daß er die Textbücher zu den Opern „Tatare“ für Salieri, den „Baum der Diana“ für Martini und „Don Giovanni“ für Mozart zu gleicher Zeit geschrieben habe. „Ein Fläschchen Tokayer zur Rechten, in der Mitte mein Schreibzeug und

eine Dose mit Tabak von Sevilla zu meiner Linken. Ein sehr schönes sechzehnjähriges Mädchen, die ich nur gleich einer Tochter lieben wollte, wohnte in meinem Hause mit ihrer Mutter, besorgte die häuslichen Geschäfte und kam sogleich in mein Zimmer, wenn ich die Glocke schellte, und dieses, in Wahrheit, geschah sehr oft, besonders wenn ich merkte, daß mein poetisches Feuer erkalten wollte. Sie brachte mir bald einen Zwieback, bald eine Tasse Kaffee, bald aber auch bloß ihr schönes Gesichtchen, das immer voll Heiterkeit und, von dem freundlichsten Lächeln noch verschönert, ganz geschaffen war, poetische Einfälle zu erwecken und sie zu beseelen. Ich blieb auf diese Weise alle Tage zwölf Stunden bei meiner Arbeit mit ganz kurzen Unterbrechungen zwei Monate lang, und während dieses ganzen Zeitraums hielt auch sie sich immer im Nebenzimmer auf, bald mit einem Buch in der Hand, bald mit Nähen oder Sticken beschäftigt, um immer bereit zu sein, auf den ersten Glockenton sogleich bei mir erscheinen zu können. Sie setzte sich auch zuweilen neben mich, ohne sich zu bewegen, ohne den Mund zu öffnen oder nur den Blick abzuwenden, so fest betrachtete sie mich; sie lächelte zärtlich, seufzte und schien manchmal weinen zu wollen. Kurz, dieses Mädchen war meine Kalliope, während ich diese drei Opern schrieb, und sie blieb es auch in der Folge bei allen Versen, die ich noch während voller sechs Jahre dichtete."

Um jedoch zunächst auf Goldoni zurückzukommen, so begegnen wir bei ihm Donna Anna und ihrem Verlobten Ottavio, einem jungen Bauernmädchen Elisa mit ihrem Geliebten Carino, sowie der von Don Juan verführten und verlassenen neapolitanischen Prinzessin Isabella, die ebenfalls direkt aus der Molinaschen Tragödie herübergenommen ist. Donna Anna erhält erst im vierten Akt eine Liebeserklärung Don Juans, sie ist auch nicht abgeneigt, seiner Bewerbung

willig Gehör zu schenken; doch Don Juan will von Bedenkzeit nichts hören und droht mit dem Dolche. Auf den Hilferuf der Donna Anna erscheint der Vater derselben, und wird von Don Juan im Zweikampf getötet. Im fünften Akt erfleht Don Juan, da er sich ringsum von Feinden bedroht sieht, von Carino selbst den Tod; ehe dieser jedoch seinen Wunsch erfüllt, streckt ihn ein Blitzstrahl tot zu Füßen des Denkmals vom Komtur nieder.

Alle diese Nachbildungen fußen mehr oder weniger auf den „Don Juan" des Tirso de Molina. Der Held Don Juan Tenorio ist einem der edelsten Geschlechter Kastiliens enssprossen, und seine Vorfahren rühmten sich, den Mauren Sevilla entrissen zu haben. Er ist ein Kammerherr des Königs Alfons XI. von Kastilien, sein Vater Don Diego der nächste am Throne. In überschäumendem Übermut, von unbändigem Trotz gegen die Satzungen des Staates und der Kirche erfüllt, bar aller sittlichen Grundsätze, stürzt er sich, von dem Bewußtsein erfüllt, alles wagen zu dürfen, von Abenteuer zu Abenteuer. In Neapel verführt er die Braut des Herzogs Ottavio, die Herzogin Isabel, und entgeht der Strafe nur durch einen kühnen Sprung ins Meer. Auf seiner Flucht nach Spanien scheitert sein Schiff an der Küste von Tarragona. Eine junge Fischerin, Tisbea geheißen, bringt ihn wieder ins Leben zurück. Aus Dankbarkeit verführt er sie, um dann nach Sevilla zu flüchten. Hier erfährt er, daß der König, welchem aus Neapel über sein Verbrechen Kunde geworden, ihn nach Lebrya verbannt habe. Noch am selben Abend aber dringt er bei der Braut seines Freundes de la Mota ein, und tötet den Vater, welcher die Stelle des Großkomturs bekleidete. Auf der Reise nach seinem Verbannungsort mischt er sich unter die Gäste einer Bauernhochzeit, und macht die Braut Aminta ihrem Bräutigam Patricio abspenstig. Sein toller Übermut kennt nun

keine Grenzen mehr, und statt des Königs Befehl zu gehorchen, kehrt er nach Sevilla zurück. Von Häschern bedroht, flüchtet er sich in eine Kirche, wo er die Statue des von ihm getöteten Komturs erblickt. Er verhöhnt die Statue, und ladet den Komtur zum Abendessen ein. Derselbe folgt der Einladung, um dann Don Juan zu sich, in seine Grabkapelle zu Gast zu bitten. Inzwischen ist Don Juan vom Könige begnadigt worden, doch wird ihm die Verpflichtung auferlegt, sich mit Isabella zu vermählen. Zuvor will aber Don Juan seinem dem Komtur gegebenen Versprechen nachkommen. Er tritt mit seinem Diener Catilinan in die Gruft ein. Schwarz vermummte Gestalten bringen Tisch und Stühle herbei; das Gericht besteht aus Skorpionen und Schlangen, essigsaure Galle ist das Getränk. Unsichtbarer Gesang ertönt, welcher sogar den mutigen Don Juan in seinem Innersten erbeben macht. Tiefe Reue erfaßt sein Herz, und er verlangt nach einem Beichtvater. Doch es ist zu spät, Don Juan stürzt tot nieder und versinkt mit der Statue.

Es geht hieraus hervor, daß Max Kalbeck Seite XVII. in der Vorrede zu seiner Übersetzung des da Ponteschen Textes irrt, wenn er dem verdienstvollen Übersetzer Grandauer, welcher Don Juan die Anrufung des barmherzigen Gottes in den Mund legt, vorwirft, daß das Original hiervon nichts wisse. Da Ponte freilich nicht, aber Molina, und dessen Tragödie scheint Kalbeck nicht zu kennen, sonst hätte er eine solche Behauptung nicht aufstellen können.

Die älteste deutsche Übersetzung des da Ponteschen Textes ist, wie Bitter nachgewiesen hat, von dem Kapellmeister und Lehrer Beethovens, Chr. G. Neefe, 1789 verübt worden. Titel und Personenverzeichniß lauten:

Der bestrafte Wollüstling
oder
Der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht.

Ein komisches Singspiel in zwei Akten nach der Musik des Herrn Kapellmeisters Mozart.

Personen:

Hans von Schwänkerich, ein reicher Edelmann.
Fräulein Marianne, Geliebte des Folgenden.
Herr von Fischblut.
Der Stadtgouverneur, Vater des Fräulein Marianne.
Fräulein Elvira aus Burgos, ein von Schwänkerich verlassenes Frauenzimmer.
Fickfack, Bedienter des Herrn von Schwänkerich.
Gürge, ein Liebhaber der Folgenden.
Röschen, eine Bäuerin.
Bauern und Bäuerinnen.
Musikanten.

Die Handlung geht in einer spanischen Stadt vor.

Doch nicht Mozart allein hat den Stoff musikalisch behandelt. Gluck schrieb die Musik zu einem Ballet „Don Juan". Vincenz Righini komponierte 1776 ein Dramma tragicomico: Il convitato di Pietra ossia il dissoluto, welches 1777 in Prag, Wien und Braunschweig aufgeführt wurde. Im Jahre 1787 erschien eine Oper: „Il nuovo convitato di Pietra" von Francesco Gardi in Venedig. Noch nennen wir Vincenzo Fabrizi, Domenico Cimarosa, Albertini und den Spanier Ramon Carnicer, welcher 1820 einen „Don Juan Tenorio" komponierte.

Alle diese Werke sind verschollen, Mozarts „Don Juan" aber strahlt heute noch nach hundert Jahren in unverwelkter jugendlicher Schönheit. Das Werk ist Gemeingut der musikalischen Welt geworden, und es kann daher nicht unsre Aufgabe sein, auf Einzelnheiten desselben einzugehen und längst Bekanntes zu wiederholen. Auch über die hervorragende kunst-

historische Bedeutung Mozarts dürfte es schwer halten, neue Gesichtspunkte beizubringen: steht er doch unbestritten als einer der größten Meister des dramatischen Stiles, als der Begründer einer nationalen deutschen Oper da. Man würde sich aber mit der geschichtlichen Entwicklung der dramatischen Kunst in Widerspruch bringen, wollte man Mozart, wie das so häufig geschieht, als ganz unabhängig von fremden Einflüssen in seinem Schaffen, so auch in seinem „Don Juan" darstellen. Gegen die unbeugsame Logik der Thatsachen, gegen die überzeugende Macht des historisch Gewordenen, kann auch der größte und gewaltigste Geist nicht ankämpfen, den Einflüssen dieser Macht muß auch er sich bis zu einem gewissen Grad beugen. Wie im Gesamt-Geistesleben der Menschheit, so fußt auch in der musikalischen Kunst das Werdende auf dem Gewordenen, das Seiende auf dem Gewesenen, die Gegenwart auf der Vergangenheit. Aber es ist das Vorrecht großer Geister, mit hellsehendem Blick in die Zukunft zu schauen, der Wissenschaft und der Kunst neue Gesichtspunkte zu eröffnen, neue Ziele zu weisen, neue Wege zu bahnen.

Je mehr wir das Schaffen eines großen Mannes in seiner Beziehung zur Vergangenheit erfassen, desto mehr werden wir auch den Geist seiner Werke, seine Persönlichkeit selbst ihrem eigensten Wesen nach ergründen; es wird uns dann erst recht klar werden, wie auch der Größte seiner Zeit auf den Schultern seiner Vorgänger steht, wie hoch er sie aber auch in seinen Geisteswerken überragt. Allen großen Meistern der Kunst kann man in ihren Werken Stellen nachweisen, die nicht ihr geistiges Eigentum sind, aber sie haben noch stets den aufgehobenen Kieselstein in einen Diamanten verwandelt.

Der verstorbene Ferdinand Hiller glaubte vor zwölf Jahren einen Hauptschlag gegen Händel und dessen so hoch

verdienten Biographen und Herausgeber seiner Werke zu führen, als er, um den großen Schöpfer des Oratoriums als Plagiator und zugleich als Manieristen zu erklären, nachzuweisen versuchte, daß der Schöpfer des Oratoriums zu seinem großen Dettinger „Tedeum" jenes von Urio benutzt, und manches wörtlich daraus entlehnt habe. Hiller konnte sich der ziemlich seltsamen Frage nicht enthalten, mit welchem Recht Händel solche Entlehnungen vorgenommen habe. Ihm wurde damals von Chrysander, welcher das Tedeum von Urio herausgegeben, erwidert, daß nicht das, was der Künstler erfindet, sein Eigentum im Sinne der Unantastbarkeit sei, sondern das, was er als Werk gestaltet; wer sich dieses aber aneigne, verletze die Achtung vor dem Eigentum des Genossen, der raube ihm sein Werk und lösche seinen Namen aus. Hiller war sehr im Unrecht und bewies nur seine mangelhafte Kenntnis namentlich der älteren Musik, nicht weniger ignorierte er aber in tendenziöser Weise jene der Gegenwart, also sich selbst, wenn er u. a. den Satz aufstellte, daß die großen Tonmeister es bei einem „allgemeinen Sicherfüllen mit dem, was ihnen Vergangenheit und Gegenwart bot", hätten bewenden lassen. Nur Händel sollte hier eine Ausnahme gemacht haben.

Eine frappante Illustration zu dieser Art von tendenziöser historischer Beweisführung, liegt uns in dem „Don Juan" Giuseppe Gazzanigas vor, dessen bedeutendes Werk durch den hellstrahlenden Glanz des Mozartschen Genius in den Schatten gerückt, und heute leider vergessen und verschollen ist. Gazzanigas „Don Juan" hat sowohl da Ponte wie Mozart selbst zum Vorbilde gedient; ja letzterer hat die Partitur seines älteren Kollegen in einer Weise sich zu Nutzen gemacht, wie Ferdinand Hiller ähnliches kaum Händel nachzuweisen vermochte. Wer wird aber so unverständig sein und deswegen Mozart eines Plagiats zeihen, weil seine

Musik zu „Don Juan“ gleichsam aus jener seines Vorgängers herauswuchs? Im Gegenteil lernen wir durch einen Vergleich beider Werke Mozarts Genius um so höher schätzen. Auch hier gilt der Satz, daß da, wo der andere, der erste Autor, in seinem Werk unangetastet stehen bleibt, und wo eine Benutzung einzelner Teile desselben zu einem neuen und meistens sehr anders gearteten Ganzen ihn in seiner Existenz weder geistig noch materiell schädigt, eine solche Verwertung nach den strengsten Rechtsbegriffen durchaus gestattet, eine solche Neubildung des bereits Gebildeten, wodurch dieses abermals dem Glühfeuer der künstlerischen Phantasie ausgesetzt wird, zum Besten der Kunst sogar geboten erscheint.

Wir glauben daher einen würdigen Beitrag zu der heutigen Jubelfeier zu bringen, wenn wir auf jenes Werk hinweisen, durch welches der größere Meister in so hohem Grade angezogen wurde; wir glauben Mozart mehr als mit tauben Phrasen zu ehren, wenn wir die Oper jenes Mannes einer Besprechung unterziehen, welche es wohl wert ist, aus dem historischen Dunkel an das helle Licht des Tages gegezogen zu werden.

Der Güte und dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Dr. Chrysander in Bergedorf haben wir es zu verdanken, daß wir von der in seinem Besitz befindlichen und in Venedig für London gefertigten Abschrift der Originalpartitur, welche bis heute unbekannt war und die sich in wesentlichen Dingen von der Wiener Kopie unterscheidet, Einsicht nehmen und uns davon überzeugen konnten, wie frappant die Ähnlichkeit, besonders aber die Exposition der Hauptszenen ist, und wie auch die musikalische Phantasie Mozarts von Gazzanigas Partitur befruchtet wurde. Auch bei einer nur flüchtigen Durchsicht der Partitur springt es in die Augen, das Pas-

quariello das Vorbild des Leporello war. Otto Jahn hat leider nicht die Selbstüberwindung und das historische Gerechtigkeitsgefühl besessen, die Partitur Gazzanigas zu besprechen, die ihm freilich nur in der unzuverlässigen Wiener Abschrift vorlag, welche die Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" besitzt. Eine Kopie dieses Exemplars ist ebenfalls im Besitz des Herrn Chrysander, und wir haben beide Abschriften sorgfältig miteinander verglichen. Die Hauptszenen: die Einleitung, das große Duett Don Juans und Pasquariellos, sowie die Schlußszene, sind auch in der Wiener Abschrift enthalten, sie mußten also Jahn bekannt sein, und doch fand er kein Wort über die musikalische Bedeutung derselben. Nur das gibt der Biograph Mozarts zu, daß da Ponte sich sogar in Einzelheiten dem Texte des Gazzanigaschen Werkes angeschlossen habe; er fürchtete wohl, wenn auch sehr mit Unrecht, durch eine vorurteilslose Besprechung der Partitur den Glanz Mozarts in etwas zu verdunkeln. Das kann niemals geschehen, aber eine unbefangene Analyse und Würdigung der Gazzanigaschen Musik hätte beweisen müssen, was es war, wodurch der größere Meister angezogen wurde. Diese historische Gerechtigkeit hat Jahn Gazzaniga nicht zu teil werden lassen, nur einige flüchtige Worte hatte er für ihn.

Die uns vorliegende Londoner Originalabschrift trägt den Titel:

Il Convitato di Pietra
Atto Solo
Del Sigr. Giuseppe Gazzaniga.
In Venezia
Nel nobil Teatro di S. Moisè.
Il Carnovale
1787

Auf der Wiener Kopie befindet sich nun zwar dieselbe Überschrift, doch trug hier die Oper ursprünglich die Be-

zeichnung „Atto secondo“, welche später durchgestrichen und durch „Atto solo“ ersetzt wurde. Nach der Auffindung des Original-Textbuches, welches Dr. Chrysander in dem dritten Heft der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft pro 1888 in extenso mitteilt, ist dieses Rätsel gelöst. Zu Anfang des Jahres 1787 erschien in Venedig eine Schrift mit dem Titel: „Il Capriccio Dramatico. Rappresentazione per Musica di Giovanni Bertati per la Seconda Opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè il Carnovale dell' anno 1787. In Venezia, appresso Antonio Casali. Con licenza de' Superiori.“ Dieses Stück, in welchem das Personal der als zweiten Akt folgenden Oper „Don Giovanni“ von Gazzaniga auftritt, spielt in einer Stadt Deutschlands. Der Operndirektor Policastro beklagt sich darüber, daß es ihm trotz der vorzüglichen solistischen Kräfte nicht gelingen wolle, den Beifall des deutschen Publikums zu gewinnen. In das Hin- und Hergerede der einzelnen Sänger wirft der Impresario plötzlich die Frage hinein, ob man sich die Gunst der deutschen Zuschauer vielleicht nicht durch die Komödie „Don Giovanni“ erwerben könne. Hierüber entsteht ein kurzweiliges Gespräch pro und contra, namentlich sucht der Direktor die Mitglieder seiner Truppe für den „Steinernen Gast“ zu gewinnen. Doch die Sänger wollen nichts davon wissen, das Stück behandle einen ganz alten abgedroschenen Gegenstand, der seit Jahrhunderten als Pöbelstück gedient habe. Die Gemüter erhitzen sich immer mehr, einer nach dem andern kündigt den Gehorsam auf, bis der Direktor schließlich ruft: „So lauft denn, galoppiert so schnell es gehen will! aber bildet euch nur nicht ein, daß ihr beim nächsten Quartal wiederkommen und mir Geld aus der Tasche ziehen könnt.“ Diese Worte wirken, und die Probe geht in allem Frieden vor sich. Dieses an burlesken Szenen reiche Vorspiel, welches um so belustigender wirkt, als

in der Probe vom „Steinernen Gast" auch nicht im geringsten die Rede ist, war in hohem Grad geeignet, die Erwartung auf die darauf folgende Oper auf das höchste zu spannen. Wie aus dem Titel hervorgeht, war Bertati sowohl der Dichter des Capriccio wie vom Libretto der Oper. Den Impresario und später den Pasquariello sang Giovanni Morelli, der erste Basso Caricato Italiens.

Also bereits im Frühjahr 1787 wurde die Oper in Venedig aufgeführt. Zu jener Zeit war von Mozarts „Don Juan" noch keine Note entstanden. Das von ihm eigenhändig angelegte thematische Verzeichnis weiß sogar noch am 24. August nichts von „Don Juan", sondern nennt nur die Violinsonate in A-dur; ja im September war die Oper noch nicht beendet.

Um nun zunächst auf da Pontes Libretto zu kommen, so liegt die Anlehnung an Gazzanigas Werke klar zu Tage. Wie Leopold von Sonnleithner in den „Wiener Rezensionen" von 1860 Nummer 38 schon bemerkte, hat der ungenannte Dichter keine erhebliche Situation gebracht, die nicht auch da Ponte benutzt hätte. Doch enthält die Wiener Abschrift, welche Sonnleithner allein vorlag, wesentliche Abweichungen von der Londoner Originalkopie; so ist u. a. das große Sextett zwischen Maturina, Ottavio, Don Giovanni, Pasquariello, Ximene und Elvira nicht in derselben enthalten. Dagegen stimmt das von Fürstenau im Jahre 1870 auf der Königl. sächsischen Bibliothek vorgefundene und in Nummer 3 der Monatshefte für Musikgeschichte von 1870 veröffentlichte italienische Textbuch zu der Aufführung in Bologna mit der uns vorliegenden Originalabschrift der venetianischen Partitur in den wichtigsten Punkten überein. Doch enthält auch die Londoner Abschrift von fremder Hand geschriebene Einlagen, z. B. das oben angeführte Sextett, welche im Original-Textbuch, wie wir noch

sehen werden, nicht enthalten sind, und höchst wahrscheinlich auch nicht von Gazzaniga herrühren.

Ehe wir auf die Handlung und Musik der Gazzaniga-schen Oper eingehen, sei uns die Bemerkung noch gestattet, daß die einzelnen Blätter der für London bestimmten Abschrift vom Buchbinder willkürlich zusammengeheftet wurden, so daß z. B. das Duett Don Juans und Pasquariellos, in welchem der Komtur zu Gaste geladen wird, statt vor dem Finale schon nach der ersten Arie Ottavios zu stehen kam.

Das Personenverzeichnis der Oper ist folgendes:

Attori.

D. Giovanni.
D. Anna, figlia del Comendatore d'Oljola.
D. Elvira Sposa promessa di D. Giovanni.
D. Ximena, Dama di Villena.
Il Comendatore Padre di D. Anna.
Duca Ottavió Sposo promesso della medesima.
Maturina Sposa promessa di Biagio.
Pasquariello Servo confidente di D. Giovanni.
Biagio Contadino sposo di Maturina.
Lanterna altro Servo di D. Giovanni.
Servitori diversi, che non parlano.
La Scena è in Villena nell' Aragona.

Die Oper hat weder Ouverture noch Vorspiel. Pasquariello steht Schildwache vor dem Hause der Donna Anna, langweilt sich und schimpft über seinen Herrn: „La gran bestia e il mio padrone." Don Juan erscheint mit Donna Anna, Pasquariello zieht sich zurück, singt jedoch vom Versteck aus mit. Der Komtur befreit seine Tochter, welche entflieht, er selbst aber fällt im Zweikampf. Nach einem kurzen Gespräch Don Juans mit seinem Diener, entfernen sich beide, und Donna Anna, Ottavio sowie mehrere Diener erscheinen auf der Szene. Donna Anna

erzählt den Hergang und bejammert den Tod ihres Vaters; sie will in ein Kloster gehen, bis Ottavio den Mörder entdeckt und bestraft hat. Die nun folgende Kavatine der Donna Anna: „D'una figlia sventurata“, welche das Wiener Manuskript enthält, fehlt sowohl im Textbuch wie in der uns vorliegenden Londoner Abschrift. Auch in den Original-Textbuch ist sie nicht vorhanden, dagegen schließt sich hier das Duett zwischen Donna Anna und Ottavio an dramatischer Kraft der ähnlichen Szene bei Mozart ebenbürtig an, d. h. auch diese Szene ist von da Ponte weidlich ausgebeutet worden. Nachdem die Leiche des Komturs in das Haus getragen, folgt ein Rezitativ Ottavios; er beschließt dem Mörder nachzustellen und singt eine große Arie: „Vicin sperai l'istante.“ In der fünften Szene macht Pasquariello seinem Herrn Vorstellungen über dessen ruchloses Leben, die jedoch keinen besonderen Eindruck auf diesen hervorbringen, denn schon steht ihm ein neues galantes Abenteuer bevor, er erwartet seine neueste Geliebte, Donna Ximena. Statt ihrer erscheint jedoch seine verlassene Braut Donna Elvira, welche Don Juan bittere Vorwürfe macht. Nach der Wiener Abschrift tritt sie schon in der fünften Szene auf und singt die Arie: „Povere femini“; nach dem Original-Textbuch geschieht dies in der sechsten Szene. Die Register-Arie des Pasquariello, welche letzterer der Donna Elvira zum besten giebt, nachdem Don Giovanni sich entfernt, fehlt in der Londoner Abschrift; in der Wiener Handschrift ist sie enthalten, auch das von Chrysander mitgeteilte Textbuch enthält dieselbe in der siebten Szene. Ob aber die Arie in ihrer musikalischen Fassung in der Wiener Handschrift authentisch ist, möchten wir bezweifeln, denn sie besitzt kein Anrecht auf die Bezeichnung „Arie“; es ist ein mehr in Rezitativform gehaltener Gesang, welchem ein bloßer Baß unterlegt ist. Dagegen enthält die Londoner Partitur eine

groß angelegte Arie Pasquariellos, welche sowohl im Original-Textbuch wie in der Wiener Abschrift fehlt, demnach nicht von Gazzaniga herrührt. Die folgende Szene besteht aus einem kurzen Rezitativ der Elvira, welche ihr Recht verfolgen und Rache an ihrem treulosen Geliebten nehmen will. Die nächste Szene spielt sich zwischen Don Giovanni und Donna Ximena „dal Casino" ab. Donna Ximena dringt auf Heirat, Don Giovanni weicht aus. Die im Bolognaer Textbuch enthaltene Arie: „Per voi nemmeno in facia" fehlt sowohl in der Wiener wie in der Londoner Partitur, sie steht jedoch im Original-Textbuch. In der zehnten Szene preist Donna Ximena in einem kurzen Rezitativ ihr Glück, welches freilich auch nur von kurzer Dauer sein sollte. In der folgenden feiern Biagio und Maturina — die Vorbilder Massettos und Zerlines — ihre Hochzeit. Hier gibt sich Pasquariello für Don Giovanni aus und macht der Braut die Cour, wird aber von seinem Herrn verdrängt; derselbe beteuert Maturina seine Liebe, ohrfeigt ihren Bräutigam und jagt ihn fort. Die im Bolognaer Textbuch nicht enthaltene Arie des beohrfeigten Liebhabers steht in der Wiener Handschrift, desgleichen enthält sie der von Chrysander mitgeteilte Original-Text. Die Arie Maturinas ist in beiden Partituren nicht enthalten, steht aber im Original-Textbuch, dagegen weist die Londoner auf einen Instrumentalsatz und eine Arie Don Giovannis hin. In der fünfzehnten Szene macht Donna Elvira Don Giovanni in Gegenwart der Donna Ximena Vorwürfe; letztere beschließt, beide vom Fenster aus zu beobachten. Maturina erscheint nun zum Überfluß auch noch, um die Verlegenheit der Betreffenden auf das höchste zu steigern. Sowohl Donna Elvira wie Donna Ximena erinnern Don Giovanni an sein Eheversprechen; er sucht Beide zu beruhigen, indem er jeder erklärt, die andre sei verrückt. Nun folgt das oben bereits erwähnte große Sextett,

welches sowohl im Textbuch zur Aufführung in Bologna, wie in der Wiener Abschrift fehlt. Auch das Original-Textbuch weiß von keinem Sextett, dagegen bringt dasselbe in der Szene XVIII ein Duett zwischen Donna Elvira und Maturina. In der folgenden Szene läßt Don Ottavio im Mausoleum, welches der Komtur bei Lebzeiten hat errichten lassen, die Inschrift unter dessen Statue setzen. Don Giovanni und Pasquariello erscheinen, lesen die Inschrift, und letzterer muß den Komtur zum Abendessen einladen. Duett: „Signor Comendatore." In der nächsten Szene finden wir den Diener Lanterna mit der Zubereitung zur Mahlzeit beschäftigt. Elvira erscheint und fragt nach seinem Herrn. Don Giovanni kehrt mit Pasquariello heim. Donna Elvira leistet Verzicht auf Don Giovannis Liebe, und gibt ihm strenge Ermahnungen; sie selbst will sich in ein Kloster zurückziehen. Er aber hat nur höhnische Worte, und fordert sie auf zum Essen zu bleiben. Don Giovanni setzt sich nunmehr zu Tische; er scherzt mit beiden Dienern, Pasquariello muß mit ihm speisen. Von einer Hauskapelle wird ein Concertino gespielt, und nach Schluß desselben fordert Don Giovanni seinen Diener Pasquariello auf, einen Toast auszubringen. Dieser trinkt u. a. auf Venedig und dessen schöne Frauen. Auf einmal pocht es; Lanterna eilt heraus, um zu sehen, wer da ist, kehrt aber sprachlos vor Schreck zurück; nicht besser ergeht es Pasquariello. Nun eilt Don Giovanni hinaus; er kommt mit dem Komtur zurück, welchen er willkommen heißt und einladet, mit ihm die Mahlzeit einzunehmen. Als der Komtur ihn auch zu sich als Gast bittet, verspricht Don Giovanni der Einladung zu folgen; er gibt dem Comthur die Hand darauf, weist jedoch seine Aufforderung zur Buße zurück. Er verfällt den Höllengeistern zur Strafe. Doch kein Chor setzt ein, sondern Don Juan singt eine groß angelegte Arie:

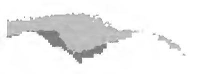
Ahi, che orrore! che spavento!
Ah, che barbaro tormento,
Che insoffribile martir.
Mostri orrendi Furie irate.
Di straziarmi deh cessate!
Ah non posso più soffrir.

Und nun folgt die Schlußszene:

Scena Ultima.

Lanterna, Maturina, D. Elvira, D. Ximena, Duca Ottavio, Pasquariello.

Mat. Ot.	Qual strepito è questo, che abbiamo sentito!
Elv. Xi.	Lanterna che dice, che qui ci chiamò.
Pas.	Oime! già son morto: già sono arrostito.
	Un pelo, un capello in me più non ho.
Lan.	Qui qui l'ho veduto, ed io son fuggito.
	Lui dicavi il resto, ch'io niente più sò.
Pas.	I diavoli, il foco, il Comendatore . . .
	Sentite il fetore, che indosso averò.
Ott.	Che diavolo dici?
Elv.	Tu fai confusione.
Xim.	Dov' è Don Giovanni?
Mat.	Dov' è il tuo Padrone?
Pas.	Signori aspettate, ch'io tutto dirò.
	Di lui, pian pian ve'l dico,
	Non se ne parli più.
	Coi brutti barabai,
	Qui se n'è andato giù.
	Ah! non avessi mai
	Veduto quel che fù.
	E chi non crede al caso
	A me che accosti il naso,
	Che dell' odor diabolico
	Jo credor ancor d'aver.
Gli altri	Misero! Resto esfatic$^{a}_{o}$ . . . .
	Ma è meglio di facer.
Tutti	Più non facciasi parola
	Del terribile succepo.
	Ma pensiamo in vecè adesso

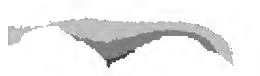


	Di poterci vallegrar . . .
	Che potressimo mai far:
Donne	A a a, io vò cantare:
	Jo vò mettermi a saltar.
D. Ott.	La chitarra io vò suonare.
Lant.	Io suonar vò il Contrabasso.
Pas.	Ancor io per far del chiasso
	Il fagotto vò suonar.
D. Ott.	{ Tren, tren, trinchete, trinchete, trè.
Lant.	{ Flou, flou, flou, flou, flou, flou.
Pas.	Pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu.
Tutti	Che bellissima pazzia!
	Che stranissima armonia!
	Così allegri si va a star.

Aus dem Gang der Handlung, welche wir soeben skizzierten, geht mit Evidenz hervor, daß da Ponte sich genau an das Libretto der Gazzanigaschen Oper hielt; trifft doch sogar der Wortsinn in einzelnen Szenen genau zu. Nur in einem wesentlichen Punkte weicht die Handlung des Mozartschen „Don Juan" von jenem Gazzanigas ab. Während da Ponte und Mozart aus der Donna Anna einen herrlichen dramatischen Charakter schufen, erscheint dieselbe bei Gazzaniga nur in der ersten Szene, um dann spurlos zu verschwinden. Auch aus dem Munde Ottavios erfahren wir nichts weiter über ihr Schicksal; wir wissen nur, daß sie im Kloster so lange weilen will, bis der Tod ihres Vaters gerächt ist. Statt ihrer tritt eine Donna Ximena auf, eine zweite Donna Elvira. Zu jenen Szenen, welche sowohl in der ganzen Exposition wie im musikalischen Schema in beiden Opern sich vollständig gleichen, gehören die erste, dann jene, in welcher Leporello den Komtur zu Gast laden muß, sowie das ganze Finale.

Für die Beurteilung der Gazzanigaschen Oper kann nur die in Venedig sofort nach der Aufführung des Werkes für London geschriebene Partitur maßgebend sein. Wer

beide Handschriften, die für Wien und London gefertigten, auch nur oberflächlich vergleicht, dem muß sich sofort die Überzeugung aufdrängen, daß erstere viel später entstanden ist. Die Wiener Abschrift, welche Jahn als „vielleicht Autograph" bezeichnet, weist nicht weniger denn acht verschiedene Handschriften auf, und ist allem Anscheine nach nur eine Vorlage für den Cembalisten gewesen; so sind z. B. fünf Arien nur in Baß und Singstimme enthalten. An sonstigen Willkürlichkeiten und Ungenauigkeiten ist auch kein Mangel. So ist u. a. der erste Abschnitt des Secco-Rezitativs zwischen Don Ottavio und Donna Anna in der ersten Szene durch ein instrumentiertes Rezitativ ersetzt, und eine viertaktige Stelle durchgestrichten. Daß die Londoner dem Original durchaus entspricht, geht schon daraus hervor, daß der Wiener Kopist sich bei den beiden Abschriften gemeinsamen Hauptszenen, ganz genau an die Seiten- und Takteinteilung gehalten hat, welche die Londoner Partitur aufweist. Aber wie hat der Wiener Abschreiber im übrigen seine Aufgabe erfaßt? Fast kein Takt, in welchem wir nicht Flüchtigkeiten begegnen; oft fehlen wichtige Einsätze der Instrumente, wie z. B. jene der Hörner in der ersten Szene; wesentliche Baßfiguren sind weggelassen, und die Singstimmen selbst höchst ungenau ausgeschrieben. Das Titelblatt der Wiener Abschrift enthält nicht einmal die richtige Jahreszahl 1787, sondern 1781, und die Schlußszene, welche vom Komponisten mit „Furia" überschrieben ist, wird als „Fuga" (!) verzollt. Die im einzelnen bedeutenden Abweichungen vom Original lassen sich daraus erklären, daß, wie wir sofort beweisen werden, dem Wiener Abschreiber letzteres mit Änderungen und Zusätzen aus dritter oder vierter Hand zugekommen sein muß. Die Oper Gazzanigas erfreute sich nämlich einer solchen Beliebtheit, daß die Hauptbühnen Europas sie zur Aufführung brachten;



sie hätte sich wohl auch auf lange Zeit hin lebensfähig erhalten, wäre sie nicht durch das größere Werk des genialen Wiener Meisters überstrahlt und vergessen worden. In Rom z. B. wurde die Oper, wie Goethe an Zelter schreibt, vier Wochen lang jeden Abend aufgeführt. „So erlebte ich in Rom, daß eine Oper „Don Juan" (nicht die Mozartsche) vier Wochen alle Abende gegeben wurde, wodurch die Stadt so erregt ward, daß die letzten Krämerfamilien, mit Kind und Kegel in Parterre und Logen hauseten, und niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen." (S. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter II., 60.) Es war wohl im Januar 1788, daß die Aufführung, von welcher der Dichter spricht, in Rom stattfand. Außer in Rom wurde die Oper in Varese, Bologne, Ferrara u. s. w. aufgeführt. In Paris ging sie 1791 in Szene, Cherubini hatte sogar zu dieser Aufführung eine Einlage, ein Quartett „Non ti fidar o misera" geschrieben. In London wurde das Werk erstmalig am 1. März 1794 gegeben. Auch hier erhielt die Oper, wie an den andern Bühnen, wo sie aufgeführt wurde, Einlagen, die vom Original durchaus abweichen. Dieselben können nunmehr mit Leichtigkeit nachgewiesen werden, nachdem uns das Original-Textbuch vorliegt, denn jenes, welches Fürstenau in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 1870, veröffentlichte, kann nicht maßgebend sein.

Daß die Wiener Abschrift u. a. aus dritter oder vierter Hand stammen müsse, haben wir bereits angedeutet. Einen weitern Anhaltspunkt hierzu gibt uns der Toast Pasquariellos auf die Frauen. In der Originalpartitur bringt er diesen Trinkspruch auf die Schönen Venedigs aus, in dem aus Bologna stammenden Textbuch feiert er die Damen dieser Stadt, und in der Wiener Abschrift besingt Pasquariello die Frauen

Ferraras. Für uns ist dieser Umstand von entscheidender Bedeutung, denn es geht daraus hervor, daß die Wiener Partitur eine Kopie der Bearbeitung der Oper für Ferrara war. Die Ausführungen Otto Jahns, Sonnleithners und Fürstenaus, daß die Oper ursprünglich aus zwei Akten bestanden, haben sich als irrige erwiesen.

Was die Musik Gazzanigas betrifft, so liegen die geistigen Berührungspunkte zwischen ihm und Mozart klar zu Tage. Vor allem ist es die Figur des Pasquariello, welche Gazzaniga zu einem echten dramatischen Charakter gestaltet hat; die musikalische Verwandtschaft zwischen ihm und Leporello ist unverkennbar. Beide tragen dieselben Züge, weisen dieselbe Physiognomie auf. Die scharfe musikalische Charakterisierungsgabe Gazzanigas dokumentiert sich aber, wenn auch nicht immer in so ausgeprägter Weise wie bei Pasquariello, in den Gestalten eines Don Juan, eines Komthur, eines Don Ottavio. Die erste Szene, welche, wie bereits gesagt, bei Mozart nach demselben Schema gearbeitet ist, enthält, um uns modern auszudrücken, das Duellmotiv, jene bekannte 32tel-Figur, die in den Geigen auftritt, als der Komtur Don Juan zum Zweikampf herausfordert. Nachdem ersterer gefallen, geht der Komponist in düsteres Moll über; über dem stockenden, durch Pausen unterbrochenen Gesang des Komturs, klagen die beiden Oboen, klingt düster das von den beiden Hörnern als Orgelpunkt festgehaltene tiefe B, während die Geigen in synkopierten Achteln sich bewegen. Zu den Worten Pasquariellos: „Io tremo tutto" schweigen die Oboen und Hörner, und nur die stockenden Sechszehntel-Figuren der Geigen illustrieren die Angst des sauberen Bedienten. Sowohl Don Juan, dessen Diener, wie der Komtur, haben ihr selbständiges musikalisches Motiv. Don Ottavio ist im ganzen bei Gazzaniga dieselbe passive, beschauliche Natur wie in der Mozartschen Oper. Nur die erste Arie — B-

dur — „Vicin sperai l'istante d'entrar felice in porto“ ist in kräftigeren Umrissen gehalten, dagegen weist die zweite in A-dur: „Dite a lui ch'io l'amo“ mit ihrer schönen und edlen Melodik direkt auf die musikalische Stimmung der zweiten Don Ottavio-Arie bei Mozart hin. Eine Perle der Oper ist das große Duett zwischen Don Juan und Pasquariello. Dasselbe erbringt den überzeugendsten Beweis von der großen musikalischen Schöpferkraft Gazzanigas; gerade in diesem Duett lassen sich die geistigen Fäden genau verfolgen, die Mozart mit ihm verbanden. In keiner der übrigen Szenen, außer in der letzten, tritt uns auch die dramatische Natur des Komponisten, seine Begabung für feine musikalische Charakteristik und wirkungsvolle Behandlung des Orchesters entgegen, wie in dieser Nummer. Gazzaniga operiert mit den einfachsten Mitteln: die üblichen Streichinstrumente, dann Klarinetten, Oboen, Hörner und Fagotte bilden den ganzen orchestralen Apparat; aber wie weiß er ihn zu verwerten, wie versteht er es, Licht und Schatten zu verteilen und dem Ganzen ein warmes Kolorit zu geben! Das Sextett zeichnet sich weniger durch hervorragende musikalische Erfindung, als durch wirksame Steigerungsmomente aus. Einer eigentümlichen Form des Gesanges begegnen wir hier in der Partie der Ximena; es ist eine Art Canto fiorito, wobei die Ausschmückung der nur in einfachsten Umrissen angegebenen Melodie der jeweiligen Künstlerin überlassen ist, wie wir dies im vorigen Jahrhundert in der italienischen Musik so häufig finden. Wie bereits bemerkt, rührt diese Nummer jedoch nicht von Gazzaniga her, sondern scheint in London als Einlage von irgend einem Musiker komponiert worden zu sein; auch die Handschrift ist eine durchaus verschiedene von jenen Abschriften aus der Original-Partitur, welche in Venedig angefertigt wurden.

Die merkwürdigste Nummer ist das groß und breit an-

gelegte Finale, die Szene zwischen Don Juan, seinen beiden Dienern und dem Komtur. Auch hier ist das Schema zu derselben Szene bei Mozart bereits gegeben. Aber sie beweist noch mehr: Mozart hat hier einzelne Motive direkt entlehnt. So erscheint das musikalische Motiv zu den Worten Don Juans: „Far devi un brindisi alla citta" in dem bekannten Menuett wieder, der Komtur kündigt sich in derselben Weise im Orchester wie bei Mozart an, nur daß Gazzaniga noch realistischer zu Werke geht. Zuerst schlagen die Bässe leise denselben Ton auf dem ersten Viertel des Vierviertel-Taktes an, dann auf dem ersten und dritten und schließlich werden alle Viertel forte markiert. Die Melodie zu den Worten des Komturs: „Di vil cibo non si pasce" hat Mozart seinem Leporello unterlegt, als er die Statue des Komturs auf Geheiß Don Juans zum Abendessen einladet. Die Oboen lassen beim Erscheinen des Komturs zu den stockenden 32teln der Violinen das klagende Motiv der Einleitungsszene erklingen; das „Duellmotiv", um bei diesem Ausdruck zu bleiben, zischt in den ersten Geigen auf, die Steigerung im Orchester und in den Singstimmen wächst: es ist eine Szene voll echten dramatischen Lebens, welche von großer Wirkung sein muß. Die Schluß-Arie, welche Don Juan in der Hölle, von den Furien gepeitscht, singt, trägt Gluckscheʼ Faktur.

Es muß einer umfassenden Studie vorbehalten bleiben, auf die Einzelnheiten des Werkes einzugehen, aus welchem wir nur im allgemeinen jene Momente hervorzuheben beabsichtigten, die direkt auf den Größeren hinweisen. Daß Mozart das Werk Gazzanigas kannte, ist bei dem regen musikalischen Verkehr, den er mit Italien unterhielt, und bei dem Aufsehen, welches die Oper machte, unbestreitbar; den unumstößlichsten Beweis liefert aber die Partitur Gazzanigas selbst, welcher in Cremona im Jahre 1819 als Kappelmeister an der dortigen Kathedrale starb.

Aber so bedeutend das Werk Gazzanigas ist, dessen Aufführung die würdigste Vorfeier zum „Don Juan"-Jubiläum gewesen wäre: der hellstrahlenden Sonne des großen Genius mußte dasselbe weichen und in den Schatten zurücktreten. Wie Goethes „Faust" alle übrigen verwandten poetischen Gebilde, so überragt Mozarts „Don Juan" sämtliche denselben Stoff behandelnden dramatischen Schöpfungen; beides sind Riesenwerke, welche allen Stürmen der Zeit trotzen. In heller Jugendschöne strahlt Mozarts „Don Juan" heute noch wie vor 100 Jahren; vor dem melodiösen Zauber seiner Weisen, vor der überzeugenden Wahrheit seiner Sprache verstummen auch heute die noch so weit auseinanderstehenden Parteien. Alle beugen sich seinem Genius, in welchem, um mit Richard Wagner zu sprechen, die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts andres als Musik ist. „Seht hin auf Don Juan", fährt er fort. „Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht als hier?"

Aber am heutigen Tage sei auch jenes Mannes in Dankbarkeit gedacht, dessen Werk der würdige Vorläufer zu der genialen Schöpfung des größeren Geistes war.

Aphorismen.



Haydn, Mozart und Beethoven sind jene drei großen Meister, welche unsre Kunst mit den herrlichsten Gaben bedacht haben und für alle etwas brachten, für die fröhlichen Kinderherzen, wie für die im Kampfe des Lebens ernst gewordenen Alten. Sie sind die drei großen hellstrahlenden Lichter am Weihnachtsbaume der Kunst, welche die verschlungensten Gänge des Menschenherzens erleuchten, die tiefsten Tiefen der Seele uns enthüllen. Für Freud und Leid, für Scherz und Ernst, für alle wechselvollen Stimmungen des Gemüts fanden sie die überzeugendsten Töne. Die tolle Lustigkeit, der schäkernde, neckische Humor eines Haydn reißt uns mit fort, und doch weiß er wieder zu singen, so weich, so warm, so innig, daß wir mit ihm klagen, mit ihm trauern; aber über aller Klage lacht doch immer ein ewig blauer Himmel, und ehe wir uns dessen versehen, neckt uns ein toller Scherz, und über Stein und Graben stürmen und stolpern wir mit dem lustigen Alten, und pardauz liegen wir da und lachen so recht aus vollem Herzen über unsere tollen Sprünge, und der Wettlauf beginnt von neuem. Mozart ist schon etwas gesetzter, er ist der liebesschwärmerische Jüngling, welcher von Mond und Sternen träumt. Er sehnt sich nach einem unbekannten schöneren Lande, sein geistiger Flug wagt sich in fremde, un-

geahnte Höhen, aber er sieht nur die strahlende Sonne, welche auch den tiefsten Schmerz, das schwerste Leid mit ihrem Glanze freundlich erhellt, und alle Trauer in harmonischen und beseligenden Akkorden ausklingen läßt. Beethoven aber ist der im bittersten Ernst des Lebens gereifte Mann. Es sind gewaltige Seelenkämpfe, die hier ausgefochten werden. Schwere schwarze Wolken jagen den Horizont herauf und verdunkeln des Lichtes Quell, dumpf rollen die Donner, unheimlich zucken die Blitze. Wenn die Sonne aber durchbricht, dann jubelt und singt es in seinem Herzen, daß auch wir in den Hymnus der von aller Drangsal erlösten und befreiten Seele mit einstimmen möchten.

Joachim Raff war einer der hervorragendsten Instrumentalkomponisten unsrer Zeit, ein Künstler, welcher die gesamte kompositorische Technik in meisterhafter Weise beherrschte. Freilich hat er vieles geschrieben, das nur den Stempel geistreicher Mache an sich trägt, und in manchen seiner Werke vermissen wir ein tieferes Empfindungsleben. Aber er hat doch auch Instrumentalschöpfungen hinterlassen, die einen dauernden Wert besitzen. Manche seiner Symphonien und Kammermusik-Werke werden heute unterschätzt, es wird ihnen nicht diejenige Beachtung und Würdigung zu teil, welche sie als die Schöpfungen eines geistvollen Musikers verdienen, dessen feiner künstlerischer Geschmack und universelle Bildung ihm unmöglich machten, Unbedeutendes zu schreiben. Als sein schönstes Werk ist uns immer die Waldsymphonie erschienen. Muten uns die beiden ersten Sätze nicht an wie würziger Waldesduft? Schildert uns der erste Satz das muntere Leben im Walde, hat sich hier eine fröhliche Gesellschaft niedergelassen, hallt von drüben das

Halali der Jäger, tireliert zwischen hinein die lustige Vögelschar, lacht über Allen ein tiefblauer Himmel, so schlägt der zweite Satz ernstere Grundtöne an. Einer ist zurückgeblieben. Sonnige Streifen vergolden die Wipfel der Bäume, im tiefen Waldesschatten hat er sich hingelagert auf weichem, grünem Moos; er träumt von Glück und Liebe, von seliger goldener Zeit. Ihn umgaukeln die Schmetterlinge, umschwirren die Käfer, es summen die Bienen, zwitschern die Vögel, sie singen alle ihr Abendlied. Länger werden die Schatten der Nacht, die Dryaden, die Waldnymphen erwachen zum leichtbeschwingten luftigen Tanze, und singen den Träumer in süßen Schlaf. Da ertönt plötzlich zum lustigen Getriebe die warm quellende Melodie des zweiten Satzes. Der Schlummernde träumt von seliger Liebe. Horchend unterbrechen die Dryaden ihr fröhliches Getriebe, es wird ihnen selbst warm ums Herz, aber ihre Zeit ist kurz bemessen, noch ein lustiger Reigen, und auch sie verstummen und verschwinden. Immer stiller wird es ringsum, heiliger Frieden waltet, alles ruht und schläft; kaum ein Blättchen, von leichtem Windstoß bewegt, regt sich, da stürmt die wilde Jagd heran, Frau Holle und Wotan ziehen aus. Die Nebel senken sich ins Thal, ein leichtes Rot umsäumt den Horizont; die Frühaufsteher des Waldes wetzen ihre Schnäbel, die Natur erwacht zu neuem Leben, und in goldenem Glanze erhebt sich die Sonne im fernen Osten.

So sehr wir Gegner jener Programmatiker sind, deren Musik dem Apostel auf Patmos gleicht, von dem uns das zehnte Kapitel der Offenbarung erzählt, daß er das ihm vom Engel angebotene Büchlein nahm und verschlang — der Leser möge die Folgen davon sich vom zehnten Vers

desselben Kapitels erzählen lassen —, so entschieden müssen wir uns gegen jene Ansicht aussprechen, welche der Musik nur eine formale Bedeutung zuerkennen will. Der wahre Künstler muß und kann nicht anders als eine ihn beherrschende Stimmung aussprechen, und sei es auch nur, wie Schumann vom Mendelssohnschen G-moll-Konzert einstens bemerkte, das, was ein Meister im reinsten Wohlgefühl empfindet. Wenn ein Kunsthistoriker von den Werken Raphaels sagt, daß die Umrisse der Figuren und Gruppen sich anmutsvoll dem Rande nähern, ohne ihn je zu berühren, und ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühl zeichnen, welches an musikalische Modulationen erinnern, warum sollte dem Musiker versagt sein, analoge Stimmungen im Hörer, im Dichter zu erwecken? Wie aber der Dichter niemals vergessen darf, daß er Dichter ist, so darf der Musiker auch niemals außer acht lassen, daß er in erster Linie Musiker ist.

Die musikalischen Wunderkinder sind ein unnatürliches Produkt unsrer spekulativen, nach dem Erfolg des Augenblickes haschenden Zeit. Nicht daß es früher keine frühreifen bedeutenden Talente gegeben hätte, aber man erfuhr erst dann von ihnen, wenn sie als Wunder*männer* an die Öffentlichkeit traten. Ein Bach und Händel leisteten auch schon in frühester Jugend ganz außerordentliches. Mozart komponierte als vierjähriger Knabe Tänze, und schrieb mit zwölf Jahren die Oper „la finta semplice“. Hummel erregte als Siebenjähriger durch sein Klavierspiel die künstlerische Teilnahme Mozarts in solch hohem Grade, daß er ihn zu sich ins Haus nahm, um sein Talent weiter auszubilden. Ein Beethoven schrieb mit dreizehn Jahren die als op. 33

veröffentlichten „Bagatellen"; Mendelssohn versuchte sich, zwölf Jahre alt, in einer der schwierigsten Formgattungen, und komponierte das als op. 1 erschienene Klavier-Quartett in C-moll. Rossini erlebte seine ersten öffentlichen Erfolge mit der im zwölften Jahre entstandenen Oper „Demetrio e Polibio", und Cherubini komponierte mit dreizehn Jahren eine Messe, welche der gewissenhafte und gegen sich selbst strenge Meister später in die Liste seiner Kompositionen aufnahm. Bei jedem Kunstbegabten zeigen sich die Anlagen schon in frühester Jugend; ein Wunder ist es nicht, daß dieselben hervortreten und sich auf die mannigfachste Weise äußern, aber ein Wunder ist es heutzutage, wenn sie unter gewissenhafter künstlerischer Leitung zur höchsten Reife ausgebildet werden. Unsre modernen Wunderkinder werden in der Regel durch die weniger berufene Führung eines nur auf seinen Vorteil bedachten Impresario zu Grunde gerichtet. Was haben wir an Dengremont erlebt? Man bezeichnete ihn bei seinem ersten Auftreten als ein Wunder, welches alle Jahrhunderte sich nur einmal vollziehe; ja man behauptete sogar, daß ihm ein ehrenvoller Platz in der Kunstgeschichte ein für allemal gesichert sei. Und wer wollte und konnte die eminente Begabung des Knaben leugnen? Und heute? Ja heute ist der Knabe, welcher schon durch seine äußere Erscheinung die Herzen sich zu gewinnen wußte, wohl zum Jüngling, aber nicht zum Künstler gereift. Der Beifall der Menge, die gleichsam durch das Mißverhältnis, welches zwischen der jugendlichen Erscheinung und der frühreifen Leistung besteht, in Erstaunen gesetzt werden soll, hat es ihm angethan; er hat vergessen, daß man vom Manne etwas anders verlangt, als vom „Wunderknaben". Heute gehört Dengremont zu den Vergessenen, und die Blätter der Kunstgeschichte werden seiner kaum oder gar nicht gedenken. Das ist eben das Verderbliche eines Teils unsrer heutigen Kunst-

übung, daß dem materiellen Zwecke die idealen Faktoren geopfert werden. Zeigen sich bei einem Kinde bedeutende musikalische Anlagen, so werden dieselben bis zu einem gewissen Grade ausgebildet, einige technische Paradestücke eingebläut, und dann ziehen Eltern und Impresarii so lange mit ihm in der Welt herum, bis der junge Kunstnovize, geistig und körperlich müde, von dem gleißenden Schimmer des allabendlichen rauschenden Beifalls geblendet und abgestumpft, die Energie und Freude zu weiterem ernstlichen künstlerischen Schaffen verloren hat.

Auf keinem Gebiet herrscht eine solche Überproduktion wie auf jenem der reproduzierenden Kunst, und die Nachfrage ist doch so verschwindend klein gegenüber dem Angebot. Am fühlbarsten macht sich die Überproduktion bei den Pianisten bemerkbar; sie sind zu einer wahren Landplage geworden, und kein Städtchen, keine Stadt ist vor ihrer Heimsuchung sicher. Wie Pilze wachsen sie aus dem Boden, und unsre Musikschulen sind das fette Erdreich, welches ihr Wachstum und ihre Ausbreitung fördert. Die gesinnungstüchtige Reklame thut dann noch ihr Übriges, um jeden neu auftauchenden Namen im Interesse eines guten Geschäftsganges mit dem Lorbeer der höchsten künstlerischen Reife zu schmücken. Aber die künstlerische Zuchtwahl hat auch ihre ewigen Gesetze, auch auf dem Gebiete der Kunst bleibt der Stärkere schließlich Sieger, und überwindet alle ihm entgegenstehenden Hindernisse; die Macht des Geistes schreitet mit festem und sicherem Schritt über jene Eintags-Existenzen hinweg, die das Licht der Sonne nicht zu schauen vermögen, ohne zu erblinden und machtlos in die Tiefe zu stürzen.

Der große Freskomaler Fludribus brachte es auf der hohen Schule zu Bologna bald zum Farbenreiber, und dem Meister Albani wußte er es sorgsam abzuspicken, wie man Götter malt und Helden, und die leichten Amoretten. Auch der Komponist von Scheffels jugendfrischem, aus dem Geiste deutcher Vergangenheit herausgeborenen Gedicht hat es wohl verstanden, nach berühmten Mustern die Farben zu reiben, aber seine Gestalten leiden nicht minder an krummen Armen, schiefen Nasen und geschwollenen Backen, wie die Freskobilder des großen Malers im Gartenpavillon des Herrenhauses zu Säckingen. Die besten Kunstideen, die Neßler „still im Busen hegte", haben viele schon früher an die Wand gemalt, nur besteht zwischen Fludribus und dem Komponisten des Trompeters der große Unterschied, daß letzterer nicht für sieben Schilling den Quadratfuß schrieb. Neßler besitzt aber noch ein weiteres großes Vorbild, und dies ist der Komtur von Beuggen, der sprach ja auch so süß „als hätt' die Worte er erkauft beim Zuckerbäcker". Ist es doch der reinste Limonadenton, welcher in der ganzen Oper vorherrscht, und die Charaktere, die uns vorgeführt werden, sind saft- und kraftlose Schemen. Neßler hat sich zwar bemüht uns zu demonstrieren, daß auch er von den Errungenschaften der Neuzeit etwas profitiert hat, und so verfehlte er nicht, einige seiner Helden mit Leitmotiven auszustatten, die mehr burlesk als dramatisch wirken. So wird u. a. die Vorliebe des vom Zipperlein jämmerlich geplagten Freiherrn für würz'gen Rotwein durch ein Leitmotiv charakterisiert; sobald feuchte Gefühle sich in seiner Brust regen, werden wir durch das Orchester darauf aufmerksam gemacht. Wir haben also hier eine Art von Ahnungsmotiv, dessen musikalische Beschaffenheit jedoch auf einen recht sauren Jahrgang schließen läßt. Dominiert im Kantus die Limonade, so herrscht im Orchester das Blech. Im übrigen

thut die Kritik am besten, wenn sie es gerade so macht, wie Neßler in seiner Partitur mit der Musik: man enthält sich einfach derselben, denn die Kunst ging längst ins Breite, belehrt uns Hiddigeigei.

Wenn wir von einem Meister sagen dürfen, daß seine Werke den Kommentar zu seinem Leben bilden, so ist es Beethoven. Sie sind das treue Spiegelbild seiner Seele, seiner Freuden und Hoffnungen, seiner Schmerzen und Leiden. Nur die Kunst vermochte ihm auch das Leben teuer zu gestalten, ihr allein vertraute er alles an, was ihn innerlich bewegte, sie allein auch war es, welche ihn zurückhielt, seinem Dasein ein jähes Ende zu machen. Einen ebenso tiefen wie rührenden Einblick in seine große Mannesseele gewährt uns das im Jahre 1802 abgefaßte Testament, in welchem die Sehnsucht nach ungetrübter Freude in ergreifender Weise sich ausspricht. Die Abnahme seines Gehörs und schwere Krankheit belasteten sein Gemüt, verzweifelnd wollte er das Leben gewaltsam enden. „Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das Alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.“ Und Beethoven hat ausgehalten bis zum Ende, bis es den unerbittlichen Parzen gefiel „den Faden zu brechen.“ Aber seine Mission war auch erfüllt. Noch durfte der Meister die beiden gewaltigen Werke schaffen, welche in einsamer, unnahbarer Höhe als wolkenragende Kolosse vor uns stehen: die Missa solemnis und die neunte Symphonie. Wie die hohe Messe, so ist auch die Neunte ein künstlerisches Selbstbekenntnis, beide sind das geistige Testament, welches der Meister uns hinterlassen. Beide sind Denkmäler eines Riesengeistes, welcher nach der Lösung der

höchsten Probleme mit der ganzen Kraft der Seele, mit der glutvollen Inbrunst seines Empfindens ringt. Nur durch „welterschütternde Dissonanzen" kämpft sich Beethoven zu der Ahnung ewiger, beseligender Harmonien, durch dunkle Nacht zum hellstrahlenden Morgen hindurch.

Das Prinzip des Gegensatzes, welches doch eigentlich das Grundwesen der Instrumentalmusik bildet, ist in der neunten Symphonie aufs höchste gesteigert, aber nicht nur formell. Der große Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen dem freien, ungehemmten Flug des Geistes und der unserm Sein doch anhaftenden Erdenschwere, all die Nöten des Lebens, die bittern Enttäuschungen des Herzens, und dann doch wieder der volle Jubel der Seele, die über alles sieghaft hinschreitet und in übermächtigen Tönen den Hymnus der Freude anstimmt — welch' herrlichen, überwältigenden Ausdruck hat Beethoven diesen Stimmungen des Geistes und Herzens in der „Neunten" verliehen. Sie hat eine Popularität erlangt, wie kaum ein andres Werk unserer Instrumentallitteratur. Sie hat aber diese Popularität erlangt nicht durch die Theorien, welche sich an sie knüpften, sondern durch den unendlichen Gedankenreichtum eines nur dem Edelsten und Höchsten zustrebenden Geistes. Von Rubens pflegten die italienischen Maler zu sagen, daß er Blut in die Farben mische, von Beethoven können wir wohl mit Recht behaupten, daß er alles mit seinem Blute schrieb.

Die neunte Symphonie weicht formell von allen übrigen symphonischen Werken ab, ihr letzter Satz ist ein Gesangstück. Marx und Gervinus, nicht Richard Wagner, wie allgemein angenommen wird, waren die ersten, welche es aussprachen, daß Beethoven die „Neunte" als feierliche Urkunde über die Macht und Grenzen der Instrumentalmusik geschrieben habe, er sei mit der Ausstellung dieser

Urkunde von seiner Kunst in dem Gefühle des Ungenügens geschieden, das er in der „reichbelebten, tausendgestaltigen, geistberauschenden Instrumentalwelt" empfunden habe. Auch Wagner erblickt in der „Neunten" den Bankerott der reinen Instrumentalmusik. Wir wollen hier nicht die Prinzipienfrage erörtern, ob die absolute Instrumentalmusik oder ihre Verbindung mit dem Gesang das eigenste Wesen der Musik ausdrücke, wir möchten nur auf den wohl unantastbaren Satz Lessings in seinem Laokoon hinweisen, daß das charakteristischste und eigentlichste Wesen jeder Kunst gerade darin bestehe, was sie ohne Beihülfe einer andren Kunst hervorzubringen vermöge. Bleibt auch die Innigkeit des Ausdrucks unbestreitbares Eigentum des Gesanges, so vermag die Instrumentalmusik dagegen die Stimmungen ins Große, ins Weite, in die Tiefe zu malen. Sie vermag, wie Vischer-Köstlin in ihrer Ästhetik so schön ausführen, mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln, Klang, Farbe, Masse, verstärkte Rhythmen, Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die manigfaltigsten Wechsel der Nüancierungen, Steigerungen, u. s. w. hervorzubringen, während das Gebiet der Vokalmusik ein viel begrenzteres ist. Doch abgesehen von dieser Prinzipienfrage, beruht die von Marx, Gervinus und Wagner Beethoven unterschobene Absicht, oder sagen wir lieber Tendenz, auf ganz falschen Prämissen, die der Meister selbst in unzweideutiger Weise widerlegt hat. Die Chorphantasie, auf welche sich Gervinus beruft, ist bereits im Jahre 1808 komponiert, also zu einer Zeit, da Beethovens bedeutendste instrumentale Schöpfungen noch gar nicht geschrieben waren. Beethoven hat aber nach Vollendung der neunten eine zehnte Symphonie ohne Chor entworfen, und eine ganze Reihe von Instrumentalwerken, hierunter die letzten Quartette, geschrieben. Hiermit fallen allein schon die Unterstellungen, daß Beethoven durch Hinzunahme des Wortes, das Unver-

mögen der reinen Instrumentalmusik, Seelenzustände zu schildern und sprechend darzustellen, habe ausdrücken wollen, hinweg. Von Carl Czerny wissen wir aber, daß Beethoven ernstlich an eine Umarbeitung des letzten Satzes seiner neunten Symphonie dachte. Er hätte denselben als einen Mißgriff (?) erkannt, und an dessen Stelle einen Instrumentalsatz ohne Singstimme schreiben wollen; die Idee dazu habe er schon im Kopfe gehabt. (Siehe Allgem. Musik-Zeitung 1864 S. 245.)

Die Vermischung der Symphonie- und Cantaten-Form war zudem nichts Neues. Peter von Winter versuchte dies in seiner 1814 erschienenen Schlacht-Symphonie, und im selben Jahre veröffentlichte Mascheck ein „Schlacht bei Leipzig" betiteltes symphonisches Werk. Selbstverständlich gilt hier der Satz, daß wenn zwei dasselbe thun, es doch nicht dasselbe ist. Vor allem stehen in der „Neunten" die drei ersten Sätze in logischem Zusammenhang zum letzten, ihre Beziehungen zu dem alles belebenden Grundgedanken sind unschwer zu erkennen. Der letzte Satz, der jubelnde Hymnus an die Freude, ist die Auflösung des Rätsels der vorhergehenden, welche, wie Kretschmar in seiner ausgezeichneten Analyse des grandiosen Werkes so schön sagt, einen so kolossalen Unterbau, ein Fundament von solchen Dimensionen, solcher Selbständigkeit und solchem Reichtum an eigner Schönheit für Schillers Tempel der Freude bilden, daß das Hauptwerk, welchem dies alles dienen soll, leicht darüber vergessen wird. Die Schillersche Ode hat Beethovens Geist schon in jungen Jahren beschäftigt. Bereits im Jahre 1793 schreibt Fischenich an Charlotte von Schiller: „Beethoven wird auch Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten"; später wollte er die Ode mit der C-Dur-Ouvertüre op. 115 in Verbindung bringen. Beschäftigt hat ihn der Gedanke stets, wie seine Skizzenbücher dies auch erweisen;

aber erst dann sollte er zur Ausführung der Idee schreiten, als die volle, ungetrübte Freude ihm nicht mehr erblühen sollte.

Die neunte Symphonie hat schon manche Deutungen und Kommentare erhalten, eine Art exegetischer Flut hat sich über sie ergossen. Aber alle haben auch die Unzulänglichkeit erwiesen, das in Worte zu kleiden, was die Sprache nicht auszudrücken vermag. Die Geheimnisse, welche eine Seele wie diejenige Beethovens in ihrem tiefsten Innern barg, lassen sich niemals ganz ergründen und in kahle Worte kleiden. Richard Wagner hat ein Programm zur „Neunten" geschrieben, welches allgemein als eines der besten gilt. Wie sehr aber auch hier neben vielen trefflichen Ausführungen manches erzwungen und gesucht erscheint, und fast eine gegenteilige Wirkung als die bezweckte hervorbringt, beweist folgende Stelle. „Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes im Scherzo eröffnet sich uns plötzlich eine jener Szenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivetät, selbstzufriedene Heiterkeit; und wir sind versucht, an Goethes Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

> „Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
> Mit wenig Witz und viel Behagen
> Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz."

Diesen Worten fügt nun aber Goethe sofort hinzu:

> „Wie junge Katzen mit dem Schwanz."

Trotzdem Männer wie Weber, Spohr, und sogar ein Mendelssohn sich teils absprechend, teils kühl dem Werke gegenüber verhielten, trotzdem ein David Strauß die neunte Symphonie den Liebling eines Zeitgeschmacks nannte, dem in

der Kunst, der Musik insbesondere, „das Barocke als das Geniale, das Formlose als das Erhabene" gelte, hat die grandiose Schöpfung, wie gesagt, eine Popularität erlangt, wie kaum eine zweite. Galt es den Griechen für ein Unglück, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, so möchten wir denjenigen nicht glücklich preisen, der diese erhabene Riesenschöpfung eines der größten Geister aller Zeiten nicht gehört hat.



4

Verlag von Leopold Voß in Hamburg, Hohe Bleichen 18.

Die letzten Marienbilder.

Eine Lübecker Künstlererzählung

von

Otto Rüdiger.

1886. Preis M. 3.50; elegant gebunden M. 4.50.

Niederdeutsches Liederbuch.

Alte und neue plattdeutsche Lieder und Reime mit Singweisen.

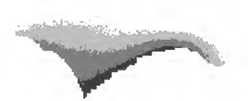
Herausgegeben von

Mitgliedern des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung.

8. 1884. Halbleinwandband M. 1.50.

Marionetten-Theater, oder Sammlung lustiger und kurzweiliger Actionen für große und kleine Puppen. 8. 1806. M. 4.—.

[Von August Mahlmann.]



4—

